

Guillermo Díaz Arellano

Elizabeth Espinosa Dorantes

# MATHÍAS GOERITZ

educación visual y obra

Guillermo Díaz Arellano  
Elizabeth Espinosa Dorantes

# MATHÍAS

educación visual y obra

# GOERITZ



**Universidad Autónoma Metropolitana**

Dr. Eduardo Abel Peñalosa Castro  
*Rector General*

Dr. José Antonio De los Reyes Heredia  
*Secretario General*

**Unidad Azcapotzalco**

Dra. Norma Rondero López  
*Secretaria de la Unidad*

Dr. Marco Vinicio Ferruzca Navarro  
*Director de la División de Ciencias y Artes para el Diseño*  
Dr. Jorge Ortiz Leroux  
*Jefe del Departamento de Evaluación  
del Diseño en el Tiempo*

**Comité Editorial de publicaciones unitarias  
y periódicas que lo requieran**

Dr. Gabriel Salazar Contreras  
Dra. Elizabeth Espinosa Dorantes  
Mtra. Gloria María Castorena Espinosa  
Mtra. Irma López Arredondo  
Mtro. Luis Yoshiaki Ando Ashijara  
Mtro. Eduardo Ramos Watanave  
Mtro. Luis Arias Ibarrondo

*Mathías Goeritz. Educación visual y obra* es una publicación editada por el Área de Investigación "Arquitectura y Urbanismo Internacional" y el Departamento de Evaluación del Diseño en el Tiempo de la División de Ciencias y Artes para el Diseño. Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, Av. San Pablo No. 180, Col. Reynosa Tamaulipas, Azcapotzalco, C.P. 02200, México, D.F.  
Tel.: (5) 53 18 91 79

DR © 2017, UAM Azcapotzalco

**ISBN: 978-607-28-1151-5**

Editora responsable: Elizabeth Espinosa Dorantes  
Corrección y cuidado de la edición: Ana María Hernández López  
Diseño y formación: Andrés M. Ramírez Cuevas

*Impreso en México. Printed in Mexico*  
Primera edición: diciembre 2017

# Índice

<b>Presentación</b>	<b>5</b>
Elizabeth Espinosa Dorantes	

<b>Prólogo</b>	<b>6</b>
Mathías Goeritz y la enseñanza del diseño	
Lilly Nieto B.	

<b>Capítulo I</b>	
<b>Formación artística de Mathías Goeritz</b>	<b>11</b>
Pintura rupestre y su contextualización abstracta	<b>13</b>
<i>La escuela de Altamira</i>	<b>14</b>
Expresionismo: interacción del espectador con el arte personal, intuitivo y heterogéneo (manifiestos)	<b>22</b>
Realidad resignificada: el Dadá	<b>26</b>
Reforma en la enseñanza del arte: la Bauhaus	<b>31</b>
La monumentalidad, masividad, espiritualidad, espacialidad y color del arte prehispánico	<b>38</b>

<b>Capítulo II</b>	
<b>Una apuesta por la imaginación, inventiva y sensibilidad: educación visual</b>	<b>43</b>
Educación visual	<b>45</b>
¿Cómo educar la mirada? Los objetivos de la Educación visual de Goeritz	<b>51</b>
La emoción	<b>54</b>

<b>Capítulo III</b>	
<b>Rutas de la Educación visual</b>	<b>61</b>
Las rutas: conceptos, definiciones y manifiestos	<b>62</b>
<i>Ruta 1: de la materia al espíritu</i>	<b>62</b>
<i>Ruta 2: escultura y escultura transitable</i>	<b>67</b>
<i>Ruta 3: escultura habitable</i>	<b>72</b>
<i>Ruta 4: arquitectura emocional</i>	<b>75</b>
<i>Ruta 5: lo espiritual práctico</i>	<b>80</b>

<b>Capítulo IV</b>	
<b>Espacio público y arte: diseño urbano</b>	<b>85</b>
La ruta de la amistad	<b>88</b>
Torres de Satélite	<b>98</b>
Espacio escultórico	<b>100</b>

<b>Capítulo V</b>	
<b>La presencia de Mathías en México</b>	<b>105</b>
La enseñanza de Goeritz	<b>106</b>
Vínculo con escultores y artistas	<b>107</b>
<i>Alejandro Zohn</i>	<b>110</b>
<i>Sebastián</i>	<b>111</b>
<i>Teodoro González de León</i>	<b>111</b>
<i>y Abraham Zabludovsky</i>	<b>111</b>
<i>Ricardo Legorreta</i>	<b>112</b>
<i>Ricardo de Robina</i>	<b>114</b>
<i>Fray Gabriel Chávez de la Mora</i>	<b>117</b>

Comentarios finales	<b>125</b>
Bibliografía	<b>138</b>
Créditos imágenes	<b>140</b>
Autores	<b>143</b>



## Presentación/Elizabeth Espinosa Dorantes

Las propuestas artísticas de la primera mitad del siglo XX fueron clave en la consolidación del arte de vanguardia. Su impulso al denominado “arte nuevo” promovió el uso de un lenguaje artístico menos rígido que llevó, en los años 30 y 40 de ese siglo, al surgimiento de experiencias significativas donde los artistas expresaron su individualidad.

Lo anterior trajo consigo un cambio en las concepciones sobre estética y recreación, conformando una nueva visión del arte, que al renovarlo y generar experiencias con un enfoque integral de la realidad, pretendió la educación de los sentidos a partir de la conciencia, la inteligencia y el juicio humano (audición, observación y motricidad). Herbert Read denominó a esta forma de percibir “educación a través del arte”, esta propuesta pretendió acercar a los individuos al lenguaje de las disciplinas artísticas, incluyendo el diseño urbano y arquitectónico, lo que implicó abordar los temas desde un enfoque multidisciplinario.

Mathías Goeritz fue de los principales impulsores de esta renovación artística visual en México, producto de su interés y conocimiento de las más importantes corrientes estilísticas que habían contribuido en su formación artística y en su concepción del espacio urbano y arquitectónico. El origen de esta formación surgió de su interés por el arte abstracto de la década de los 40, inclinación que tuvo implicaciones en la revisión del término y en la concepción de la abstracción como medio creador, que lo condujo a la ruptura con la tradición y a plantear la estrecha relación que existe entre el arte y la técnica, concretando su idea en proyectos que integraban el espacio urbano, la arquitectura y la escultura como una de sus metas principales.

Quizá Goeritz consideraba que la constante presencia del arte abstracto en las creaciones artísticas podría originarse en el arte prehistórico,

donde las figuras representadas son una trama geométrica que, además de jerarquizar elementos en la composición, sintetizan el espacio y sus valores esenciales. Ello explicaría la importancia que tuvo para él, la fundación de la escuela de Altamira como referente del arte de vanguardia, así como su visión de ser una experiencia de conciencia, conocimiento corporal, emocional, simbólica y estética, es decir, una experiencia integral de la estrecha relación entre espacio y arte.

La fascinación de Goeritz por lo abstracto surgió, muy probablemente, por su idea de que éste es una síntesis de diferentes opciones artísticas, ya que en las tendencias más significativas del siglo XX se observa una predisposición a la geometría constructiva y a las nuevas formas de expresión.

El presente libro tiene como propósito identificar las tendencias artísticas más influyentes en la formación artística de Mathías Goeritz. Los temas del libro abordan referencias artísticas de su formación, el análisis de obras que ejemplifiquen sus conceptos de escultura transitable, escultura habitable, espacio emocional sensitivo y espacio espiritual-práctico. También se analizan sus propuestas sobre espacio público y arte en el diseño urbano para, finalmente, documentar la presencia e influencia de Mathías Goeritz en las obras de artistas y arquitectos mexicanos. Como parte de su legado a la docencia en el Capítulo III se revisan sus propuestas de educar la mirada (educación visual).

La publicación de este libro fue posible por el apoyo del Área de Investigación de Arquitectura y Urbanismo Internacional, de la UAM Azcapotzalco. Reconocemos el trabajo y apoyo de Maribel Alemán de la Vega, asistente de la investigación y en la revisión de estilo y de Mario Abad Rodríguez en el acopio y procesamiento de material gráfico.

Ciudad de México, diciembre de 2017.

Prólogo/Lilly Nieto B.

# Mathías Goeritz y la enseñanza del diseño

Mathías, considerado en el ámbito artístico mundial como un excepcional artista de nuestro tiempo: escultor, pintor, arquitecto, diseñador gráfico e industrial, creador del *minimal art*, fue, además, un innovador en la enseñanza de diseño, digno sucesor de los maestros de la escuela alemana Bauhaus. Su aportación en el campo de la enseñanza de la arquitectura ha sido esencial, y gracias a él se mejoró el plan de estudios de la disciplina en las universidades del país.

Mathías fue pionero en sus clases de diseño gráfico, industrial y arquitectónico en la Universidad de Guadalajara, en la Universidad Iberoamericana y en la UNAM. Siempre nos motivó para que desarrolláramos la expresión artística con una entrega total y desinteresada, a través de ejercicios sobre el lenguaje formal y sus cualidades, que poco a poco íbamos descubriendo al mismo tiempo que impulsaba nuestra capacidad creativa.

En el año de 1954, después de iniciar sus cursos en la ciudad de Guadalajara, también empezó a impartir un curso piloto para los estudiantes del primer año en la Facultad de Arquitectura de la UNAM, que tituló “educación visual”, o sea, educación de la sensibilidad a través del ojo. Su objetivo principal fue el desarrollo de la sensibilidad y creatividad de los alumnos, como preparación y antecedente para el estudio del diseño arquitectónico, gráfico e industrial. El éxito del curso dio como resultado que el diseño básico se incluyera como materia obligatoria en 1º y 2º semestre.

La enseñanza del diseño básico propuesta por Mathías consistió en un continuo juego para el alumno, éste a partir de ejercicios específicos, iba descubriendo su potencial creativo en el manejo de las formas y sus cualidades. Antes de la propuesta de Mathías, los alumnos de diseño eran introducidos de inmediato en la solución de un problema de diseño arquitectónico, gráfico e industrial, con

necesidades específicas a satisfacer, lo cual inhibía su capacidad o la frustraba totalmente, ya que carecía del conocimiento de la forma y sus cualidades.

En sus clases Mathías siempre habló sobre los medios para lograr obras de arte; por ejemplo, como sensibilizar nuestra visión para captar el impacto de la luz, la simetría, la proporción, el ritmo, la unidad, el color, la forma, el módulo, siguiendo las enseñanzas de Le Corbusier, Gyorgy Kepes, Herbert Bayer, y demás artistas que admiraba, quería y colaboraba en varios de sus proyectos. Nos enseñó que las artes, como la arquitectura, están basadas en los valores morales, espirituales y religiosos.

Habría que destacar que el ambiente en el salón de clases de Mathías se caracterizaba por la cordialidad, amenidad y gran entusiasmo de maestro y alumnos; consideraba al alumno como individuo pensante y lo guiaba en su búsqueda de un concepto estético y cultural. Para Mathías, la relación alumno-maestro era esencial, por ello el tipo de ejercicios que proponía, ya que daba total libertad para escoger materiales, interpretar el uso de la luz y el color, la línea, el plano, el volumen en una, dos y tres dimensiones y que el alumno fuera descubriendo el significado de proporción, armonía, ritmo, contraste, etc., para olvidarse un poco de los clichés establecidos a través de sus estudios anteriores y empezar a descubrir el universo de las formas.

El diseño básico fue una materia práctica donde se realizaban ejercicios de información, entrenamiento y aplicación, es decir, conocíamos los recursos para diseñar el espacio-tiempo multidimensional; el manejo de la luz y el sonido; la textura, color y cualidades de los materiales; los procedimientos y técnicas de los mismos y, por último, lo ejercitábamos al aplicar los conceptos para satisfacer necesidades concretas. Mathías nos enseñó a liberarnos de ideas preconcebidas al desarrollar diseños; nos

entusiasmo con su optimismo, bondad y sencillez. Nos motivó a incursionar en una búsqueda continua de nuevas soluciones, a desarrollar las emociones y percepciones estéticas (fue el creador de la arquitectura emocional), a encauzar la capacidad creativa para arribar la excelencia del diseño.

Una vez graduada de arquitecta, trabajé con el arquitecto Richard Neutra en Silverlake, Los Ángeles, California. A los dos años regresé a México y la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) me otorgó una beca para formarme como profesora, por lo cual tuve la enorme distinción de ser alumna del Dr. Mathías Goeritz y de sus enseñanzas personalizadas sobre la educación visual, el diseño básico, el lenguaje visual en la formación de los arquitectos y materias adjuntas como psicología del arte, arquitectura emocional, ética y estética, historia del arte.

Posteriormente, Mathías me invitó a colaborar como su asistente en las clases que impartía en primero y segundo semestres de diseño arquitectónico. Al llegar a dar su clase, Mathías era esperado con mucho entusiasmo por alumnos y maestros colaboradores. Cada plática nos causaba una gran expectación por saber el tema que desarrollaría, con ejemplos ilustrativos y por el hechizo que ejercía tanto en maestros como en alumnos. De acuerdo a un calendario, cada maestro exponía el tema que debían

solucionar los alumnos en la clase; siempre Mathías los enriquecía contestando preguntas y contando una serie de anécdotas muy sencillas, conceptuales y brillantes, divertidas y místicas. Tenía la gran humildad de reírse de sí mismo, nunca fue el “maestro sabio aun cuando lo era infinitamente”. Para él los verdaderos valores espirituales estaban presentes en su cotidianidad y creatividad como artista plástico. Cuando Mathías analizaba un trabajo, era muy bondadoso al juzgarlo, pero también era contundente en su reflexión y guiaba al alumno a buscar una mejor solución.

Por lo regular, teníamos un salón-taller grande de trabajo, y junto estaba un salón más pequeño en donde los alumnos exhibían sus trabajos. Muchas veces Mathías comentó que eran una verdadera explosión de ideas creativas, con formas, texturas, materiales y colores inigualables.

Más que maestro, Mathías era un amigo, un compañero de alumnos y maestros que merecía todo nuestro respeto; en la clase se sentía un espíritu muy motivador, exuberante en ideas creativas, y una efervescencia por aprender. Para Mathías lo más importante era recibir a los jóvenes del primer semestre, con sus mentes no contaminadas y motivarlos por el lenguaje del diseño visual y básico, les daba las herramientas para iniciarse en el diseño arquitectónico.

En el segundo semestre se desarrollaban temas de arquitectura, pero tratados desde el punto de vista de la forma, color, textura, contraste, etc., y aunque los espacios debían ser funcionales, se enfatizaba más en el juego de volúmenes, ángulos visuales, etcétera. Como coordinadora de la clase, exigía que cada alumno llevara su trabajo terminado y el material para trabajar en clase, de lo contrario no podían entrar. Al inicio de cada semestre fue un poco difícil establecer esta disciplina, pero pronto los alumnos entendieron que sólo así podían aprender.

Mathías era muy querido y admirado por todos los maestros y alumnos de los otros talleres de diseño arquitectónico, muchas veces nos encontramos a ex alumnos que nos decían que la mejor clase era la de Mathías, porque allí aprendieron a desarrollar su creatividad con más libertad. En los dos últimos años de su vida, Mathías asistió poco a clase. En el taller: Domingo García Ramos, los maestros se cooperaron y construyeron una réplica de los cubos

incrustados para colocarlos en una pequeña plaza entre la Facultad de Arquitectura e Ingeniería, Mathías fue a la inauguración en silla de ruedas y al hablar, no pudo hacerlo por la emoción. La escultura se inauguró y Mathías recibió una fuerte ovación.

Todos los alumnos y maestros que tuvimos la oportunidad única de aprender con Mathías, lo recordamos con gran estimación, un profundo respeto, admiración y gratitud por sus extraordinarias enseñanzas del diseño.

En mi caso siempre recordaré a Mathías, por la enorme distinción de haber sido su alumna y por sus enseñanzas personalizadas. Lo más sorprendente fue el impacto que dejó Mathías en mi vida profesional como maestra y coordinadora de la arquitectura en madera en el despacho del arquitecto Ricardo Legorreta.

Ciudad de México,  
septiembre de 2015.





## Capítulo I

# Formación artística de Mathías Goeritz

“Cuando visité por primera vez Altamira pensé, ha sido como volver al origen, es el sitio más fértil. Creer que el arte ha avanzado mucho desde Altamira a Cézanne es una pretensión occidental, vana”.

Miquel Barceló

Las expresiones artísticas son el resultado de un proceso de relaciones múltiples entre la exploración de lenguajes estéticos y la sensibilización ante sus posibilidades expresivas, de ahí que el aprendizaje de los aspectos básicos de los lenguajes artísticos sea parte sustancial de la formación que se requiere para desarrollar un proyecto.

La utilización de un lenguaje artístico menos rígido fue lo que caracterizó al denominado “arte nuevo” de la primera mitad del siglo XX. Algunas expresiones artísticas se convirtieron en clave del arte de vanguardia, cuya intención fue generar experimentos que integrarían la realidad a partir de una educación de los sentidos. Esta propuesta se basa en la conciencia, la inteligencia y el juicio humano (audición, observación y motricidad).

Herbet Read (1991) la llamó “educación a través del arte”, y consistía en acercar a los individuos al lenguaje de las disciplinas artísticas, abordando los temas desde un enfoque multidisciplinario.

Mathías Goeritz, nacido en Danzing en abril de 1915, fue de los principales inspiradores de esta renovación, que se muestra en el acercamiento a corrientes estilísticas que contribuyeron en su formación artística. La base de esta iniciación se observa en el interés por lo abstracto que se produjo en la década de los 40, que lo llevó a una revisión del término y a concebir la abstracción como medio creador, propiciando una ruptura con la tradición y la relación entre arte y técnica.

Es probable que Goeritz considerara, como plantea Julián Díaz (1998), que la constante histórica del arte abstracto podría encontrarse en el arte prehistórico, donde las representaciones son una trama geométrica que, además de jerarquizar elementos en la composición, sintetizan el espacio y sus valores esenciales; ello explicaría la importancia de la fundación de la escuela de Altamira como un referente del arte de vanguardia y su visión de ser una experiencia de conciencia, conocimiento corporal, emocional, simbólica y estética: es decir una experiencia integral.

La fascinación por lo abstracto, quizá, surgió en Goeritz por su idea de que es una síntesis de diferentes opciones artísticas.

Pero el interés de Goeritz no fue sólo la pintura, su acercamiento a otros temas es evidente por la comunicación y debate intelectual que sostuvo con filósofos de vanguardia, como el ruso-suizo Adrien Turell, preocupado por el análisis de las condiciones de evolución de su tiempo. Para Turell, todas las direcciones del pensamiento moderno apuntaban hacia un cambio de paradigma: los avances en la ciencia, las artes y el conocimiento permitirían abordar las problemáticas desde una multidisciplinariedad; esto, además de arrojar resultados más completos, posibilitaba la integración de conceptos aun dentro de sus opuestos. En este sentido, Turell plantea un avance, tanto en el pensamiento humano como en la concepción del mismo. Ya no se trata de analizar los fenómenos desde un pensamiento dicotómico (bien y mal, día y noche, muerte y vida), sino desde su condición integral. El día se integra a la noche. No es posible entender a una sin el otro y viceversa. La concepción de esa totalidad genera un concepto completo y más complejo del fenómeno de tiempo y su paso.

Por tanto, Goeritz solía atender sobre crítica, edición de arte, galerías, cuestiones académicas y ser artista, mostrando sus conocimientos de las técnicas disruptivas del constructivismo ruso y de los esquemas dadaístas, ello le permitió definir una obra artística que articulaba tanto el proceso productivo del arte en su integralidad (creación, circulación, recepción y consumo) como lo cultural y emocional. Desde la amplitud de esa visión, Mathías pudo perfilar su propia perspectiva del arte y de la vida en general: la formulación de un punto de vista humano en continua evolución, capaz de construir un mundo ideal. Como apunta Olivia Zúñiga:

[Para Goeritz] Desde las profundidades obtenidas, los elementos contrastantes se integran entre sí. El hombre nuevo acepta —para

*su propio beneficio—la unidad de los fenómenos opuestos: espíritu-cuerpo, flora-fauna, vida-muerte. (...) Los conceptos opuestos tendrán que comprenderse como una unidad de los intereses de ambas potencias. También de allí nacerá una nueva hermandad de los hombres para los cuales el arte y la vida ya no resultarán contradictorios (Olivia Zúñiga, 1963:19).*

Así, la experiencia de la obra de arte siempre estará en relación con una serie de nexos que la vinculan con otras obras, otros contextos e incluso con elementos contemporáneos a su lectura y ajenos a su factura, es decir, la experiencia específicamente artística convoca un diálogo con lo real a partir del reconocimiento de aquello que tenemos en común con el mundo: la materia, la estructura, la dimensión temporal. Aunque puede resultar limitado, a continuación se exponen algunas de las tendencias artísticas que influyeron en la formación artística de Mathías, a saber, la Escuela de Altamira, el expresionismo, la Bauhaus y el arte prehispánico.

### **Pintura rupestre y su contextualización abstracta**

Mathías Goeritz, de amplia cultura y conocimiento del arte, en su primera visita a las Cuevas de Altamira fue impactado de tal forma y magnitud que tuvo necesidad de expresarlo en su *Manifiesto de Altamira* y en su escrito sobre “Arte abstracto o arte no figurativo”. Su contacto con la pintura prehistórica de Altamira parece que lo llevó a un descubrimiento de la emoción que podía lograrse a través de la abstracción, la escala, la textura, el volumen y el color, en suma: el lenguaje del arte rupestre. Y así, el renacer del artista nuevo del que habla Mathías Goeritz.

*El hombre de Altamira no ha copiado. No ha copiado unos bisontes, sino que ha creado unas pinturas que son quizá lo más esencial que*

*jamás ha podido crear el hombre. No hay nada más joven, más nuevo, más moderno. Aquí se unen naturaleza y abstracción, materia y espíritu, razón y sentimiento. Aquí está la armonía completa entre color puro y línea pura. Esta es la única realidad que el artista nuevo reconoce. Altamira es la abstracción natural, la síntesis. Una síntesis que es el ideal del arte nuevo (Werry, Elke, et al., 1987: 16).*

Díaz Sánchez (1998) plantea que la pintura de las cuevas de Altamira no es retórica ni mitología, por ello es un referente del arte moderno, en donde, ante la necesidad de crear un lenguaje, se experimentó en la búsqueda de realizaciones expresivas y definitivas, para formular una nueva forma de arte. En sus pinturas el artista se atiene exclusivamente a lo esencial, excluyendo lo innecesario, abstrae la realidad para fijar sus intenciones; la precisión de este proceso es lo que une las pinturas de Altamira con Mathías Goeritz: austeridad y contención como medidas de autenticidad del arte.

En Altamira la expresión artística de la pintura constituye una actividad cognoscitiva de suma complejidad, que requirió no limitarse a la percepción de un momento específico, sino ver lo momentáneo como parte integrante de un todo más amplio, que se desarrolla en una secuencia. El hecho de advertir que una cosa tiene varios aspectos y percibir cada aspecto parcial como una aparición de la totalidad, implica una inteligencia a menudo no igualada, ya que la percepción sólo puede abstraer objetos de su contexto porque capta la forma como estructura organizada y no la registra como un mosaico de elementos. Por tanto, la abstracción es la suma de las propiedades que una serie de objetos tienen en común (Arnheim, 2011).

Asimismo, Arnheim menciona que una buena obra de arte abstracta no debe representar la forma externa de los objetos físicos, sino debe aproximarse a las formas puras, de manera simbólica, y representar al mismo tiempo la naturaleza inherente de las cosas y de los acontecimientos. En Altamira las imágenes

1.



2.



Figura 1. Bisonte de Altamira.

Figura 2. Vista del techo de la cueva de Altamira.

elementales y primitivas lo mostraron del modo más notable, mediante la captación de los rasgos estructurales que constituyen las diversas imágenes de las pinturas, las cuales se organizan en formas tan simples y tan claramente relacionadas entre sí que la mente puede captarlas sin duda alguna. De esta forma la abstracción es un medio por el cual la representación interpreta lo que retrata (Figuras 1 y 2).

### La Escuela de Altamira

La llegada de Mathías Goeritz a Santillana del Mar tiene matices novelescos: la huida de Alemania, su peregrinar por París, Andalucía y Tetuán en Marruecos para, finalmente, retornar a España. Eran los últimos años de la Segunda Guerra Mundial. Marianne —compañera de huida y esposa desde 1942— y Mathías se establecieron en Granada, España, en una vivienda vecina a las Torres Bermejo de la Alhambra.

Para ese momento Goeritz había decidido dedicarse completamente al arte, pero sus obras apenas tuvieron un reconocimiento en el mundo artístico de la España franquista.

En julio de 1948, el matrimonio Goeritz viajó a Santillana del Mar, un pequeño pueblo en la provincia de Santander, ahí lograron alquilar, por muy poco dinero, el Palacio de los Marqueses de Santillana del Mar, e instalar un taller de experimentación artística en donde trabajó junto a pintores como Benjamín Palencia, los participantes del grupo *Pórtico* y dos mexicanos: Ida Rodríguez Prampolini y Alejandro Rangel.

Ese mismo año el gobierno español comenzó a instaurar medidas extremas, con formas y contenidos de claro perfil nazi que abarcaban todos los ámbitos de la

vida española, incluyendo el artístico. Las limitantes ideológicas no se hicieron esperar y encontraron la manera de imponerse a través de mecanismos sistemáticos, oficializando así al arte y lo que éste debía ser.

A pesar de las limitantes artísticas, Mathías Goeritz apuesta por España, más específicamente por la provincia de Santillana, y funda un taller de creación y experimentación; respecto a esta decisión comentaría:

*España no era un abstracto; sólo podía verla en relación con otras partes, estaba entonces atrasada en todos los sentidos; pero comparada con Marruecos era la civilización occidental y comparada con la Alemania nazi, era el paraíso. Y nos quedamos, a pesar de que muchos críticos y pintores no sabían quién era Picasso (Monteforte Toledo, 1993:36).*

Instalado el matrimonio en Santillana del Mar, Altamira y su enigmática cueva estaba a sólo media hora de camino a pie. Pronto pudieron visitar aquellas pinturas que han sido valoradas como el punto culminante de la cultura paleolítica magdalénica. Las imágenes de animales en la cueva constituyeron una profunda experiencia emocional con grandes consecuencias para Mathías, pues no sólo veía en ellas *lo más esencial* que ha creado el hombre, sino que estas imágenes estuvieron simbólicamente vinculadas con la idea de que su verdadero nacimiento ocurría entonces, después de los 30 años, en que se concebía como un hombre libre, sano y nuevo.

*En las pinturas del techo de la cueva hay muchos puntos de contacto con mi manera de hacer... no hay nada que me haya impresionado tanto en España como esta pintura primitiva, cuya influencia percibo ya gozosamente (Urréchaga Hernández, 2008:50).*

En efecto, el impacto de los bisontes de Altamira le ayudó a concretar algunas de las ideas y posturas filosóficas, y que en un afán —casi romántico— procuraba materializar en su obra y en sus iniciativas artísticas. En Santillana del Mar, fundó la Escuela de Altamira. La intención del grupo fue prestar atención a todas las tendencias que implicasen un concepto “vivo” de arte: aquellas que consideraban al arte como un medio de transponer creativamente las intuiciones y buscar un lenguaje propio y adecuado de expresarlo. El arte abstracto para la Escuela de Altamira no era necesariamente un arte intelectualizado; para el grupo la obra abstracta que no reproducía la realidad solo era una “revelación”.

La escuela acogió como símbolo de identidad, el signo de Altamira por considerarlo un rasgo de arte vivo, de arte fuera del tiempo histórico, de arte por encima de todo nacionalismo, representativo de una pintura que fundía formas y experiencia, de una pintura reveladora de gran capacidad de síntesis. También tuvo como fines principales la organización de exposiciones de los artistas que integraban el grupo, de alumnos e invitados; y buscó la publicación de trabajos monográficos sobre arte. El proyecto se extendió hacia la impartición de cursos de verano que tenían lugar en las instalaciones del taller a manera de internado. En ellas se impartirían clases y conferencias a nivel profesional, lo que perfiló en su momento lo que más tarde se bautizaría como *Academia Breve*:

*En Santillana del Mar, muy cerca de las cuevas de Altamira, fundamos con Ferrant la Academia Breve, antítesis de San Fernando, la augusta y conservadora institución. Llegaban a hablar allá los mejores de España, Eugenio D'Ors, el padre del arte entonces. Enseñar arte libre y juicio crítico, y revelar lo que ocurría en París o Nueva York en pintura y escultura, eran entonces actividades subversivas (Monteforte Toledo, 1993:36).*

Asimismo, se pretendió que la escuela coordinara esfuerzos para apoyar a los artistas contemporáneos de diferentes regiones de Europa y que permanecieran incommunicados. Con publicaciones, exposiciones y reuniones de artistas con prestigio internacional, Mathías dio un impulso significativo al arte que estaba paralizado por la política cultural española. Un sentido de compromiso y entrega hacia el quehacer artístico caracterizaron la labor realizada por Mathías en esta época; así lo expresó en la carta que envió desde México, ante la invitación que le hicieron los organizadores con el fin de que asistiera a la Segunda Semana de Arte en Santillana del Mar:

*¿Qué es nuestra idea? La mía, al ver por primera vez las pinturas de aquella cueva, fue sencillamente: crear un ambiente para que florezca un arte que no sea parecido, sino igualmente vivo, esencial y humano, como el arte creado por el Hombre de Altamira. Para mí no puede haber habido, desde miles de años, un momento más feliz que el actual, donde los hombres de tan diferente espiritualidad empiezan a crear tan libremente un arte tan sincero. El hombre de Altamira me ha abierto los sentidos para poder captar lo que ES, y desde que vi su obra, deseo que la humanidad comparta mi alegría. Creo en la vida del arte. Más no os puedo decir (Olivia Zúñiga, 1963:23).*

Por la intermediación de Pablo Beltrán de Heredia,<sup>1</sup> Mathías conoció al gobernador civil de la provincia de Santillana del Mar, Joaquín Reguera Sevilla, quien le encargó el diseño de un cartel para promocionar a nivel internacional la presencia de las Cuevas de Altamira. En el cartel aparece la huella de una mano que es la de Mathías en alusión a los positivos y negativos que se encuentran en algunos de los muros de las cuevas (Figura 3). También incluyó un bisonte cuya línea principal es la cervical del

1. Figura importante en la vida cultural y política de Santander a lo largo del siglo XX. Al terminar la Guerra Civil Española fue nombrado asesor del Servicio de Recuperación y Defensa del Patrimonio Artístico.

**Figura 3.** Detalle de las manos en negativo de las Cuevas de Altamira.

**Figura 4.** Altamira 1948.

**Figura 5.** Poster promocional de las Cuevas de Altamira, Mathías Goeritz.

**Figura 6.** Mathías Goeritz, Guillermo Díaz Arellano y compañeros de la Universidad de Morelos en el Casino de la Selva de Cuernavaca.

3.



lomo del animal que lo define como tal. La composición también plantea detalles de la cacería de este animal (Figura 4 y 5).

Una de las teorías que existen alrededor de la presencia del arte abstracto en las Cuevas de Altamira se refiere también al tema de la magia y el animismo desarrollado por el hombre de la prehistoria. Se postula que al pintar sobre la roca la figura abstracta de los animales, el hombre primitivo simulaba la cacería en el interior de la cueva lanzando flechas y piedras sobre las representaciones de los animales y que esto podría concretar la intención de la cacería.

El poster de Mathías Goeritz sobre las Cuevas de Altamira, nos recuerda la conferencia sobre Arquitectura que impartió en la Universidad de Morelos. En esta ocasión el Dr. Guillermo Díaz Arellano le solicitó hacer un recorrido sobre la Historia del Arte con una secuencia cronológica, y Goeritz respondió que estaría dispuesto a dar la plática pero que lo haría de una manera diferente. En su conferencia habló de los artistas del siglo XX a partir de Marcel Duchamps. Inició la plática hablándonos del arte rupestre en las Cuevas de Altamira. Para su plática decoró los muros de la escuela de arquitectura con diferentes posters de obras de arte abstracto del siglo XX. La conferencia causó gran impacto entre profesores y alumnos, ya que para nosotros era totalmente novedoso y revelador lo que nos presentó en aquella ocasión. Con su gran cultura, su humanismo y don de gentes, además de ser un prestigioso artista supo guiar a la audiencia en un recorrido por el arte y su evolución histórica.

En sus clases Mathías Goeritz tocaba temas relacionados con las Cuevas de Altamira y el sentido del arte abstracto en la pintura y la escultura. Es conocida, entre sus discípulos, la anécdota que contaba respecto a que todo lo que nos compartía ya era por todos conocido en Europa, mientras que en México era recibido como algo nuevo. Y es que decía, sonriendo sin ningún afán peyorativo que, en país de ciegos, el tuerto es rey (Figura 6).

El 19 de septiembre de 1948, siguiendo los objetivos de la Escuela de Altamira, se llevó a cabo una exposición en el *Salón Alerta* de Santander, con doce pinturas de Mathías en las que se muestra una fuerte influencia de Joan Miró y Paul Klee, artistas que ya contaban en esa época con reconocimiento internacional y que se habían sentido atraídos por las artes primitivas. Algunos de los comentarios positivos a su obra hacen destacar elementos que desde entonces formarían parte constante de su estilo, como lo indica Olivia Zúñiga:

*Goeritz encuentra un lenguaje formal que después será típico de él: fragmentos de formas oscuras o negras recortadas sobre fondos claros cuyos elementos astillados evocan un extraño entendimiento de asociaciones altamente sugestivas (Zúñiga, Olivia, 1996:18).*

En la presentación de esta exposición, Goeritz leyó un texto escrito por Ángel Ferrant expresamente para el catálogo de la exhibición. El resultado de ese trabajo dio lugar a la redacción del *Manifiesto de la Escuela de Altamira* (1949), que reproducimos a continuación: Manifiesto de la Escuela de Altamira:<sup>2</sup>



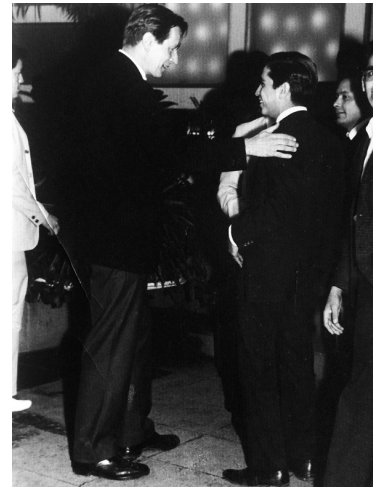
4.



5.



6.



Por fin el hombre se ha despertado, sin dejar de admirar la inteligencia y la sensibilidad del ser que se llamaba hombre hasta ahora, reconoce el hombre nuevo que generaciones milenarias han dirigido su mirada a los lados de las profundidades que él empieza a analizar. Es el vencedor del ayer, del ayer que se aferraba con pitagóricas leyes al hecho de un átomo. El átomo está roto. Ha nacido un mundo nuevo.

Los nuevos prehistóricos están. Por fin entrará la paz en los corazones de nuevas generaciones. Por fin dominarán en todo el mundo belleza y sabiduría, sentimiento y espíritu. Sólo paz puede traer el gran descubrimiento. Fronteras y límites ya son absurdos.

Ya el ayer sintió vagamente la unidad del espacio y tiempo. Hoy los corazones están llenos de alegría porque idea y materia están unidas.

El genio del hombre se está levantando. Dice sí a la vida. Sí a la muerte. Sí al infinito como a la ley interior.

No es un renacimiento. Nadie se ha vuelto hacia Altamira. El hombre joven ha llegado aquí después de vuelos por países y mares, por palacios y burdeles, por la selva virgen y por el sol, porque se siente más hermano de la aurora del ayer que de su oscura tarde gris. Él mismo es aurora.

Es el primero del mañana. El hoy es sólo la pausa del despertar para los que duermen aún. El que no se despierta está perdido en el ayer. El que despierta será creador. Descubrimos el mundo nuevo y estamos llenos de alegría y amor.

Por invitación de Rafael Santos Torroella fundador del grupo Cobalto, Joan Miró se unió al proyecto de la Escuela de Altamira. Torroella publicó la revista *Hoy*, una publicación de arte en la que Mathías Goeritz pudo incluir algunas imágenes de su serie *El circo* (Figuras 7 y 8)

Las series *Eros*, *El circo* junto con *La partida de baile* han sido consideradas las más representativas de la Escuela de Altamira. La técnica aplicada en éstas retoma el más puro estilo de los trazos rupestres que remiten a lo más esencial del arte. Las líneas llevadas de un solo golpe de tinta perfilan figuras reducidas a sus aspectos cromáticos, formales y estructurales. Con ello, el carácter de la abstracción acentúa las formas, abstrayéndolas, al mismo tiempo que las aleja de cualquier posible imitación o reproducción fiel de la realidad (Figura 9).

En la serie *La partida de baile* son claros los trazos primigenios con los que rompe con el principio de mimesis que el arte figurativo impone, al mismo tiempo que impacta con las escenas en movimiento en las que la ausencia de volumen acentúan el rechazo de toda forma de copia de cualquier modelo exterior a la conciencia del artista. Eduardo Westerdahl respecto al arte abstracto creado por Mathías en aquel periodo comentó:

*Una imagen reciente de esta época en la que se conjugaban abstracciones elementales con poderosas cargas que pugnan por nacer. Es una mezcla de aurora y de vestigio, de preñez y de parto, de ruina y de construcción* (Zúñiga, Olivia, 1963:18).



7.



**Figura 7.** *El malabarista*  
de la serie *El Circo*,  
Mathías Goeritz.

**Figura 8.** *Clown*  
de la serie *El Circo*,  
Mathías Goeritz.

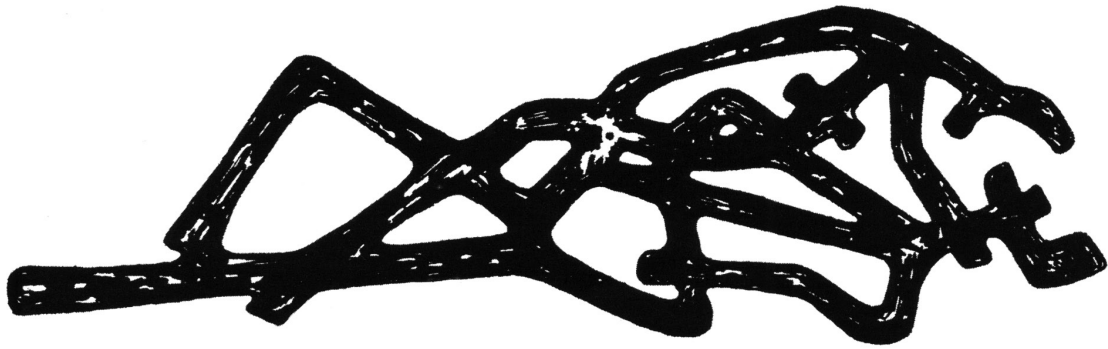
8.



28/27

MG.

9.



**Figura 9.** *Serie Eros*,  
Mathías Goeritz.

**Figura 10.** *Ecuyere*  
de la serie *El Circo*,  
Mathías Goeritz.

10.



le

ma.

Durante esta misma etapa y con el fin de buscar apoyo y contactos para el proyecto de la Escuela de Altamira, Goeritz viajó a Barcelona, ahí consiguió que personalidades como Antoni Tàpies participaran en su taller. Sin embargo, hay que señalar que la actividad de Mathías no era bien vista por el gobierno franquista, además hubo un rechazo claro hacia su trabajo de los círculos más conservadores del ámbito artístico. El rechazo se acrecentó con el discurso que pronunció Goeritz con motivo de su nombramiento como miembro de la *Academia Breve de Crítica de Arte*. Su texto criticaba con severidad la censura de la crítica de arte. Propuso hacer un llamado a todos los directores de los periódicos y revistas de Madrid para evitar la irresponsabilidad y la inconsciencia. Estas reflexiones tuvieron como consecuencia que, dos días más tarde Goeritz ya no figurara como miembro de la academia. Así lo señaló en sus conversaciones con Mario Monteforte: “Pero con motivo de mi ingreso a la Academia dije conceptos inconvenientes y no me renovaron la residencia” (1993:36).

Sin visa los Goeritz aceptaron la invitación del arquitecto Ignacio Díaz Morales, quien se encontraba en Europa buscando profesores para la escuela de Arquitectura de la Universidad de Guadalajara que estaba próxima a ser fundada. El “nuevo hombre” que había dado impulso a la Escuela de Altamira y aspiraba a la unidad de las diferentes artes, prestando especial atención a ideas como que la estética no tiene origen intelectual y que la noción de la abstracción va unida al concepto de necesidad artística, había nacido (Figura 10).

### **Expresionismo: interacción del espectador con el arte personal, intuitivo y heterogéneo (manifiestos)**

Otra tendencia de vanguardia que influyó en Mathías Goeritz fue el expresionismo, que a principios del siglo

XX surgió en Alemania. Corriente que se caracterizó por la búsqueda de la expresión de los sentimientos y las emociones del artista más que en la representación de la realidad objetiva.

Esta corriente fue un movimiento heterogéneo que aglutinó a artistas de tendencias muy diversas, con diferente formación y nivel intelectual, que emplearon un vocabulario estético muy simplificado, con formas reducidas a lo esencial, cuerpos deformados y espacios disueltos sin perspectiva, enfatizando el impacto emocional del espectador al distorsionar y exagerar los temas.

El expresionismo heredado por Mathías Goeritz ya había permeado varias fronteras de Europa y de América Latina, de ahí que fuera comprendido por muchas de las mentes creativas de México de los años 50. El sentido bélico y el anhelo de libertad eran conceptos perfectamente entendidos en diversas fronteras del mundo y México no era la excepción. El espíritu expresionista de Goeritz procedía de una vena que supo de la represión, la persecución y el exilio.

En 1933 los habitantes del mundo comenzaban a sentir la oscura sombra del llamado “Tercer Reich”, instaurado por Adolfo Hitler. Nacía una época lúgubre para la Europa occidental, principalmente para la ciudad de Danzig —hoy conocida como la ciudad polaca de Gdansk. Esta ciudad, ubicada en la costa del Báltico había sufrido, desde 1919 un complicado proceso de indefinición de su geografía política. Al finalizar la Primera Guerra Mundial, la ciudad de Danzig se había convertido en un centro de disputas territoriales. Por una parte, Alemania reclamaba el territorio como propio debido a la numerosa población de origen alemán que ahí radicaba. Por su parte, Polonia demandaba supremacía sobre la ciudad por ser su única vía de acceso al Mar Báltico. Tras la firma del Tratado de Versalles, Danzig vivió la separación de Alemania para, posteriormente, convertirse en una “ciudad libre” bajo la custodia de la Sociedad

de Naciones. La firma del Tratado le concedió a Polonia autoridad y privilegios diplomáticos sobre Danzig, convirtiéndola así en un protectorado polaco.

Danzig y el llamado “Corredor Polaco” se convirtieron en puntos focales para las tensiones entre Polonia y Alemania que culminaron, finalmente, con la invasión alemana del 1º de septiembre 1939, dando inicio a la Segunda Guerra Mundial.

Fue en este intrincado ambiente en el que Mathías Goeritz vivía, a su vez, sus propias disputas personales. Se debatía entre la medicina y el arte; y aún más, sus conflictos artísticos tuvieron que confrontarse con el clima de terror y persecución implantado por la doctrina nazi. Mathías, como muchos otros artistas de su tiempo, tuvo que lidiar con las pocas —o casi nulas— posibilidades de desarrollar un arte libre, con un estilo propio y novedoso: “Muchos jóvenes de mi tiempo no llegábamos a los veinte años cuando creció el nazismo. Aceptando el orden nos sentimos mentirosos, acomodaticios y avergonzados de nuestro miedo” (Mario Monteforte, 1993:36).

En Alemania, el pasado reciente del mundo del arte aún pulsaba en las aulas, en las que se impartían las recién nacidas corrientes vanguardistas. Por el ambiente que se estaba viviendo en esos años, el expresionismo alemán cobró un perfil visionario y contestatario.

Desde 1905 habían comenzado a hacer su aparición grupos artísticos, cuyas propuestas novedosas llamaron pronto la atención, tanto de las academias más conservadoras de Alemania, como de las escuelas libres de arte. El principio fundamental de estos grupos era el de plasmar en el lienzo realidades no objetivas; con ello, pretendían dar énfasis a determinados elementos dentro de la obra, haciéndolos exaltar a partir de la distorsión de todas y cada una de las partes que lo configuraban. Se le daba prioridad a uno o varios elementos y se les hacía destacar de acuerdo a su disposición, color, forma, tamaño, para que fuera el elemento mismo quien hablara por sí mismo, es decir, se expresara.

De esta manera, el expresionismo se caracterizó por su tendencia a distorsionar las formas, los rasgos, los colores que caracterizaban estados de ánimo; al mismo tiempo que tendía a plasmar la realidad subjetiva, personal del artista, las vivencias propias del autor y que compartía con sus posibles espectadores. Estas experiencias personales, que lo mismo podían ser colectivas, se entrecruzaban con el gusto por la música y por diferentes estímulos que elabora la mente frente a cualquier otra representación o estímulo venido del exterior.

Para esta concepción subjetiva del arte, los expresionistas volvieron los ojos a su propio pasado artístico, encontrando en muchos de sus antecesores ejemplos claros de esa intención de hacer del arte una experiencia personal y una invitación a vivir cada pasaje de una pieza de arte. Pintores de un pasado remoto, como Mathías Grünewald, fueron considerados visionarios por su manejo expresivo del color y la línea. Sus pinturas llamaron particularmente la atención de los jóvenes expresionistas por sus formas dramáticas, colores vívidos y el tratamiento de la luz, que hacía destacar más aún lo tenebroso de una escena. Así, un pintor nacido en 1470 como lo fue Grünewald, tuvo resonancia en la obra de los jóvenes artistas de principios del siglo XX, entre ellos Mathías Goeritz.

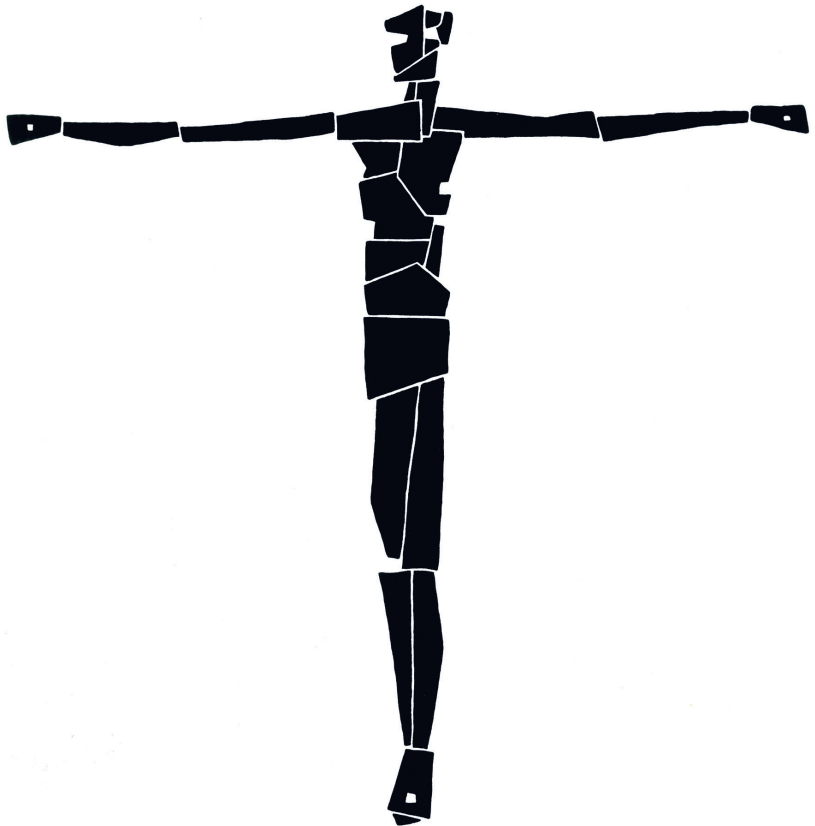
Años más tarde, cuando Mathías comenzó a profundizar en su propia búsqueda de estilo, el expresionismo comenzó a hacerse presente. Se impone como lo opuesto al positivismo, es decir, que no sólo no se puede adscribir de forma exclusiva al mundo del arte, sino que es más una respuesta vital, una toma de conciencia, una ideología y una postura ética ante el principio fundamental del arte del siglo XX: la libertad.

Justo en medio de la gestación de una de las cruentas dictaduras, el expresionismo alemán defendía la libertad individual, la primacía de la expresión subjetiva, el apasionamiento y los temas fuera de lo ordinario, ahondando en ellos hasta los extremos más inquietantes: lo

11.



13.



12.



**Figura 11.** *Salvador de Auschwitz*,  
Mathías Goeritz.

**Figura 12.** *Salvador de Auschwitz IX*,  
Mathías Goeritz.

**Figura 13.** *Salvador de Auschwitz*  
Mathías Goeritz.

morboso, lo demoníaco, la sexualidad, lo fantástico y lo pervertido. Así, no es gratuito que años más tarde, ya estando en México, Mathías creara una serie relacionada al Holocausto aplicando formas y técnicas propias del expresionismo. A esta obra la tituló *Salvadores de Auschwitz*. De ésta destaca precisamente la prioridad de la expresión de las formas y los detalles de las líneas (Figuras 11, 12 y 13). Olivia Zúñiga comenta al respecto de esta serie:

*En el expresionismo que predomina en sus abstracciones, en el llamado grito de sus animales, en el trémulo lenguaje de sus grupos, torsos o manos, patentiza la tortura de un ser en busca de una razón para su arte. Nada más dramático en esa labor de todos los días y todos los momentos, que la dolorosa desnudez de sus reiterados Salvadores de Auschwitz. Diez distintas esculturas corresponden a ese periodo (1950-1952). Fueron esculpidas en madera, bronce, piedra o hierro forjado (Olivia Zúñiga 1963:26).*

Cabe destacar que los artistas del expresionismo se dieron a la tarea de materializar la “sin razón” de la guerra expresándola desde una visión subjetiva, procurando proyectar una deformación emocional de la realidad, a través del carácter expresivo de los medios plásticos, que cobraron una significación abstracta, abriendo los sentidos al mundo interior.

Por esta razón, durante varias generaciones, se consideró al movimiento como una genuina expresión del alma alemana por su carácter existencialista, su anhelo metafísico y la visión trágica del ser humano en el mundo. Así, mediante la distorsión de la realidad pretendían impactar al espectador, llegar a su lado más emotivo e interior. La repercusión de esta escuela en las generaciones subsecuentes dio origen a un movimiento de gran diversidad estilística que permeó al resto de Europa: el expresionismo modernista de Edvard Munch en Noruega, el Fauvista en Francia, el cubista y el futurista de Die Brücke, el surrealista de Paul Klee, hasta llegar al abstracto de Kandinski.

Mathías Goeritz tuvo gran admiración por estos artistas y sostuvo amistad con muchos de ellos. El intenso intercambio epistolar permitió que creciera entre ellos la afinidad en los estilos, los usos del color y la experimentación con las formas, reflejado en la obra escultórica de Mathías, principalmente en aquellas piezas en las que destacan las formas en continuo movimiento, dentro de una abstracción intencional. Los efectos estéticos que provocan estas piezas son múltiples, casi interminables, debido a que la delgadez de muchas de estas piezas, provoca un juego de formas y volúmenes con el juego de la luz y la proyección de sus obras, como lo describe Olivia Zúñiga:

*Los delgados volúmenes que ascienden y descienden en inintermitidas serpentinadas, ejemplificados con Los Amantes, La pareja, Cóncavo y convexo, construyen una especie de esqueleto transparente de curvas esenciales, armónicas, similares a la estatuaria precolombina, tal como se advierte en las figuras de barro de la cultura de Nayarit. Hay obras en las que el juego de la composición aparece determinado y cuyo peso gravita sobre una expresión sintetizada de los más acusados rasgos del sujeto (1963:26).*

Durante la juventud de Mathías y aún antes de su nacimiento, Alemania había sido el mayor centro de difusión del expresionismo, sin embargo, sus ecos resonaron en otros artistas europeos como Modigliani, Chagall, Soutine, Permeke y latinoamericanos como Orozco, Rivera, Siqueiros, Portinari que, sin llegar a ser del todo expresionistas, aplicaron las técnicas, estilos y formas de esta escuela, así como los principios y el espíritu de libertad que la caracterizó. Por ello es fácil de entender que a su llegada a México, Mathías haya encontrado un espacio idóneo donde intercambiar y desarrollar sus ideas y anhelos de experimentación. Todo esto se ve reflejado en la obra de Goeritz en distintos momentos. Y más aún, junto con el espíritu del Dadá, esta adhesión al expresionismo daría forma al perfil



humanista que caracterizó la forma de ser, de actuar, de enseñar y de crear de Mathías Goeritz.

En la iglesia de San Lorenzo Mártir, que se ubica en la calle de Belisario Domínguez del Centro Histórico de la Ciudad de México, se levanta en el fondo del ábside *La mano suplicante*, un relieve de yeso y cemento que fue elaborado en 1954 por Mathías Goeritz a solicitud de los arquitectos Ricardo de Robina y Jaime Ortiz Monasterio, quienes fueron los encargados de llevar a cabo la obra de restauración del templo (Figura 14).

La intervención, interesante para unos, expectante para otros, remite a las formas propias de la herencia expresionista y dadaísta que Mathías Goeritz mantuvo presente en sus obras, la deformación de la mano refuerza la expresión, representando la esencia de las cosas: lo que no puede verse, sino sólo sentirse, por lo que la mano se concentra en la intensidad del efecto, mediante contrastes complementarios generados por el alto relieve.

En alguna ocasión, Mathías Goeritz comentó que su nombre de pila respondía al interés de sus padres por nombrarlo igual que uno de los pintores alemanes que más admiraban, Mathías Grünewald. *El Retablo de Isenheim* es considerado como la obra maestra de este pintor. Los nueve paneles que lo conforman, narran las escenas finales del Vía Crucis (Figura 15).

Sin duda, *La mano divina* logra abstraer el dramatismo del Retablo de *Isenheim* deteniéndose en un elemento sencillo y al mismo tiempo contundente de la escena principal: la mano inerte del Cristo crucificado que anuncia la consumación del martirio y el inicio de la hora nona (Figura 16). Olivia Zúñiga comenta:

*Por su fuerza expresiva, se destacan dos grandes relieves: la mano divina, realizada por encargo del Sacerdote de la Iglesia de San Lorenzo, en la ciudad de México, doctor Ramón de Ertze Garamendi y del arquitecto de la reconstrucción Ricardo de Robina. El segundo: La mano codiciosa (relieve policromado, por encargo también del*

*arquitecto Robina), se halla en un edificio comercial de la calle de Niza 67, en la capital de la República (Olivia Zúñiga, 1963:27).*

*La mano divina*, junto con *La mano codiciosa*, han sido consideradas como una muestra de esa beta del expresionismo alemán que Mathías supo evolucionar y crecer para crear piezas de gran originalidad. En los casos que citamos, ambas obras fueron pensadas en un formato monumental, adosadas a los muros, a la manera del muralismo mexicano, pero imprimiendo un sello propio y, por tanto, una visión individual que desea fusionarse con la mirada y el sentir colectivos:

*En estos dos trabajos se advierte cierta influencia del muralismo mexicano. A pesar, o precisamente por la abstracción de las dos manos, su mensaje es de una vehemencia y de un atrevimiento imponente. En la Iglesia de San Lorenzo, por lo menos, el artista consigue integrar sus volúmenes en el marco arquitectónico de una reconstrucción ejemplar, a través de un tratamiento monocromático del muro entero (Zúñiga, Olivia, 1963:27).*

## Realidad resignificada: el Dadá

Subversivo e irreverente, Dadá, más que cualquier otro movimiento, sacudió las nociones de la sociedad del arte y su producción cultural. Ferozmente antiautoritario y antijerárquico, el movimiento Dadá cuestionó el mito de la originalidad del artista como genio, sugiriendo, en cambio, que todo el mundo debe ser un artista y que casi cualquier cosa puede ser arte. Al igual que en el expresionismo, en el Dadá el arte está sujeto a la emoción, como un rasgo fundamental de la esencia humana. Después de 1923, la mayoría de los movimientos artísticos del siglo XX: surrealismo, constructivismo, lettrismo, situacionismo, fluxus, Pop y OpArt, arte conceptual y el minimalismo, tienen sus raíces en el Dadá.

14.



15.



16.



**Figura 14.** *La mano Divina*, Iglesia de San Lorenzo Mártir, Centro Histórico, Ciudad de México. Mathías Goeritz.

**Figura 15.** *La crucifixión*. Parte central de El Retablo de Isenheim.

**Figura 16.** Detalle de la mano en *La crucifixión*. Parte central de El Retablo de Isenheim.

El dadaísmo trascendió la vanguardia artística y supuso una crítica a los valores vigentes durante la Primera Guerra Mundial y los años posteriores, también representó intensiones de readecuación espiritual ya que el arte debería mostrar una nueva moral y una nueva fe. Esta pretensión revolucionaria hizo que el dadaísmo fuera reconocido como el anti-arte. Sus integrantes apelaban, por ejemplo, a materiales inusuales para la confección de las obras artísticas. La libertad absoluta, lo inmediato, la contradicción y la espontaneidad del dadaísmo buscaron derrocar las leyes de la lógica, el pensamiento inmóvil, los conceptos abstractos, lo universal y la eternidad de los principios. Los dadaístas proponían el caos por sobre el orden y llamaban a romper las fronteras entre el arte y la vida.

El uso de materiales inusuales generó montajes de fragmentos y de objetos de desecho cotidiano, *collages* de

diversos materiales (papeles, etiquetas, prospectos, diarios, telas, maderas, etc.), fotomontajes con frases aisladas, palabras, pancartas, recitales espontáneos, con un ingrediente imprescindible: la provocación.

Más que un estilo artístico, el Dadá fue para Mathías Goeritz una filosofía y, tal vez, hasta un estilo de vida: “Dadá era un verdadero asalto a la razón y en su manera original me prendió desde mi juventud y me ha acompañado toda la vida. Por eso digo una cantidad de cosas sin razón” (Monteforte Toledo, 1993:83).

Durante la juventud de Mathías, la cultura occidental atravesaba por una crisis que, a final de cuentas, rindió sus frutos en las diferentes manifestaciones artísticas de la época. Para el año 1920 el Dadá alcanzaría su punto culminante en Berlín con la Primera Exposición Internacional Dadá. La inauguración enarboló la figura de una esfinge con cuerpo de un oficial alemán con

cabeza de cerdo y una placa alrededor del cuello en la que era posible leer la leyenda “Colgado por la revolución”.

El impacto crítico y contestatario que desde 1916 había generado el movimiento Dadá aún se encontraba fuerte y presente en las distintas aulas de las universidades alemanas. Entre ellas, la Universidad Friederich Wilhelm —actual Universidad Humboldt— donde Mathías fue alumno de 1934 a 1949. Simultáneamente asistió a la Escuela de Artes y Oficios de Berlín-Charlottenburg de 1937 a 1939, lo que le permitió aprender estilos y técnicas de pintura. Finalmente, en 1942 se doctoró en filosofía e historia del arte en la Universidad de Berlín, con la tesis biográfica sobre el autor Ferdinand Von Rayski.

Su estancia en las citadas instituciones de arte le permitió entrar en contacto con artistas como Max Kaus, pintor expresionista y Hans Orlowski con quienes tomó clases. Ambos habían participado activamente en el movimiento expresionista en Berlín.

Su acercamiento al expresionismo alemán es notable en su obra, e incluso en su propia personalidad, una actitud y una forma de entender el arte desde una perspectiva más amplia y heterogénea, capaz de aglutinar diversas tendencias plásticas, y siempre defendiendo la creación de un arte más personal e intuitivo, en el que predominase la visión interior del artista, es decir, la expresión, en contraposición a la representación plástica de la realidad, como lo proponían las escuelas clásicas y su tendencia al arte figurativo. Su contacto con el Dadá fue incluso a nivel personal con algunos de los representantes más destacados del movimiento:

*Tuve buena amistad con Hülsenbeck; él, Hugo Ball y Tristán Tzara comenzaron la cosa. El vivillo del grupo era Tzara, creador del nombre, a quien no puede negarse talento publicitario. En cambio Hülsenbeck era un psicoanalista sencillo, buen escritor y se fue a vivir a París. Como muchos otros dadá, había sido radical de izquierda en su juventud; pero el presidente Roosevelt le dio visa para los Estados Unidos a petición de Einstein. En formas nuevas y frescas, Hülsenbeck revivió*

*el dadá cuando ya parecía olvidado. Fue entonces cuando lo busqué; su mujer pintaba y hacía unos collages muy bonitos. También conocí a Jean Arp, a quien Tzara llamaba Adad; era un intelectual, sabía música y decía que sus trabajos eran curvos porque el ojo era redondo; trabajó algo para el Bauhaus (Monteforte Toledo, 1993:83-84).*

Durante su estancia en la Escuela de Artes y Oficios de Berlín, Mathías pudo compartir clases y talleres con los artistas que conformaban el grupo Die Brücke (el Puente) y que fueron abiertamente rechazados por el partido nazi. Su preparación artística coincidió con un periodo en el que se dieron movimientos bélicos y sociales de gran revuelo, pero sobre todo coincidió con un momento de evolución artística de gran trascendencia en Alemania y en el resto de Europa. El grupo de Die Brücke, por ejemplo, era predominantemente expresionista, sin embargo, el afán de experimentación los condujo, con el tiempo, a integrar elementos de las otras escuelas de vanguardia, principalmente del Dadá. Lily Kassner menciona al respecto:

*Fue Hugo Ball (1891-1927), fundador del Café Voltaire en Zürich, y su obra literaria satírica y cuestionadora, quien marcó la más evidente influencia dadaísta en Mathías Goeritz, rastreable, sobre todo, en la elaboración de los manifiestos y otros textos críticos, así como en una semejante búsqueda religiosa, que a Ball lo llevó a su reconversión al catolicismo y a Mathías a plantearse su conversión al mismo (1998:24).*

El impacto de las escuelas vanguardistas aún cimbraban las aulas de la universidad de Berlín cuando Mathías se inició en los estudios de arte. La influencia que estas tendencias tuvieron en él se hizo evidente a lo largo de su práctica creativa y su interés constante en la renovación del arte. Ejemplo de ello son los *Manifiestos*, de los cuales echó mano para dar una constancia escrita de sus principios y propuestas estéticas. Durante varios años, Goeritz redactó sus *Manifiestos*, en concordancia

con el sentido activista del vocablo. En ellos fue constante la convocatoria a la voluntad de ruptura, a la idea de revolución artística y, sobre todo, a la legitimación que proyecta la creación de un documento escrito que sirva de constancia para la posteridad.

Desde 1918 el movimiento Dadá se hizo presente y divulgó sus ideas a partir de Manifiestos. El primero de ellos fue escrito por el artista rumano Tristán Tzara y publicado ese año en el número 3 de la revista *Dadá* de Zurich. Este escrito sería el primero de varios manifiestos dadaístas, entre los que destacarán: *El Manifiesto sobre el amor débil y el amor amargo* y *El manifiesto del Señor Antipirina*, también de Tzara, leídos en París el 12 de diciembre de 1920 en la Galería Povolozky y publicados, posteriormente, en el número 4 de la revista *La vie des lettres*; está también *La plaquette* de ocho folios sin numerar *La premiere aventure celeste* de Mausleur Antipyrine, que Tzara escribió y publicó en Zurich en 1916. Ahora bien, el citado manifiesto de 1918 es, sin duda alguna, el texto más significativo de los que publicó Tzara y el más explícito en sus intenciones.

Los manifiestos del Dadá abundaban en la explicación —en ocasiones sin sentido— de lo que consideraban debía ser o expresar el arte. Exponían las actitudes y posturas que debían predominar ante las nuevas expresiones artísticas, en resumen, se constituían como una especie de declaración de principios en las que, el sin sentido y la sin razón que imperaba en el mundo moderno, en la realidad cotidiana debían evidenciarse a través del arte. En el siguiente fragmento del *Manifiesto del Señor Antipirina* es posible ver estos elementos a los que nos hemos referido:

*DADÁ es nuestra intensidad: que erige las bayonetas sin consecuencia a la cabeza sumatral del bebé alemán; DADÁ es la vida sin pantuflas ni paralelos; que está en contra y en favor de la unidad y decididamente contra el futuro; sabemos sensatamente que nuestros cerebros se convertirán en cojines blancuzcos, que nuestro antidogmatismo es tan exclusivista como el funcionario y que no somos*

*libres y gritamos libertad; necesidad severa sin disciplina ni moral y escupamos sobre la humanidad. DADÁ permanece dentro del marco de las debilidades europeas, es una cochina como todas, pero de ahora en adelante queremos zurrarnos en diversos colores para ornar el jardín zoológico del arte de todas las banderas de los consulados. Nosotros somos directores de circo y chiflamos entre los vientos de las ferias, por entre los conventos, prostituciones, teatros, realidades, sentimientos, restaurantes, uy, ojo, bang, bang (Tzara, Tristán, 2011:4).*

El remate de los manifiestos, por lo general, lo constituía un pequeño poema libre; una serie de versos o frases aisladas, declaratorias —muchas de ellas sin un sentido literal—, que integraban el sentido del título del escrito con lo expresado en él: se manifestaba el Dadá en y desde la forma del Dadá. Así, el manifiesto arriba citado concluye con las siguientes frases/ versos:

*El arte era un juego color de avellana, los niños armaban las palabras que tienen repique al final, luego lloraban y gritaban la estrofa, y le ponían las botitas de las muñecas, y la estrofa se volvió reina para morir un poco y la reina se convirtió en ballena y los niños corrían y se quedaron sin cena. Y luego vinieron los grandes embajadores del sentimiento, quienes exclamaron históricamente a coro:*

*Psicología Psicología jiji  
Ciencia Ciencia Ciencia  
Viva Francia  
No somos naïf  
Somos sucesivos  
Somos exclusivos  
No somos simples  
y sabemos bien discutir de la inteligencia.*

*Pero Nosotros, DADÁ, no compartimos su opinión, pues el arte no es cosa seria, se los aseguro, y si mostramos el crimen para doctamente decir ventilador, es para halagarles, queridos oyentes, los amo tanto, se los aseguro, los adoro (Tzara, Tristán, 2011:4).*

Mathías supo integrar las estrategias del Dadá a sus propios principios y pareceres sobre el arte. Lo mismo que el Dadá, ocupó los Manifiestos como una declaración de principios, como un medio para plantear sus propuestas y buscar interlocutores que lo mismo fueran detractores que empáticos con sus ideas. La intención era decir, hablar, romper el silencio y el caravanesco de adhesión a las posturas oficiales del arte en México y el mundo; de esta manera lo expresó en el manifiesto titulado, *Estoy Harto* (1960), del cual compartimos el siguiente fragmento.

*Estoy harto de las pretensiones de la lógica y de la razón, del funcionalismo, del cálculo decorativo y, desde luego, de toda la pornografía caótica del individualismo, de la gloria del día, de la moda del momento, de la vanidad y de la ambición, del bluff y de la broma artística, del consciente y subconsciente egocentrismo, de los conceptos inflados, de la aburridísima propaganda de los ismos y de los istas, figurativos o abstractos. Harto también del griterío de un arte de la deformación, de las manchas, de los trapos viejos y pedazos de basura; harto del preciosismo de una estética invertida que festeja la exteriorizada belleza de lo destruido y podrido; harto de todas estas texturas interesantes y de los juegos vacíos de una educación puramente visual o táctil* (Monteforte Toledo, 1993:83).

Además de la intención, el tono fuerte, declaratorio más no impositivo es una de las características que notamos en los Manifiestos de Mathías y que, sin duda, fue tomado del perfil de los Manifiestos del Dadá y de las vanguardias en general. El sentido explosivo y expansivo que debía tener el arte: “Dadá es una explosión en todas direcciones, como ve Einstein el universo entero” (Monteforte Toledo, 1993:83).

Es posible decir que del Dadá hereda, a nivel artístico, el sentido lúdico de experimentar con varias técnicas, saltar de un tema a otro, involucrar los más diversos materiales, volúmenes, dimensiones, colores y texturas. Sin embargo, la presencia más fuerte del Dadá en Mathías es quizá el sentido filosófico que este

movimiento le imprimió en su arte y en su forma de entender la vida. Como él mismo señaló: “La mayor aportación de Dadá es que el hombre volviera a encontrarse sin herencia ni modelos, como cuando en la prehistoria hacía plástica con total libertad, sin más límite que de sus medios de trabajo. Después de Dadá ya no hay arte, sólo artistas” (Monteforte Toledo, 1993:83).

Esta postura no fue sólo en el papel. Sus manifiestos, por lo general, eran acompañados de acciones congruentes al llamado que en ellos hacía. Una de las más controvertidas iniciativas que tuvo, se cuenta, fue en marzo de 1960 cuando el Museo de Arte Moderno de Nueva York exhibió en uno de sus jardines una “Máquina autodestructora”. La pieza había sido creada por el escultor suizo-parisino Jean Tinguely para rendir un Homenaje a la ciudad neoyorkina. Durante la exhibición del funcionamiento de la máquina Mathías se dio a la tarea de repartir volantes con la siguiente consigna:

*Please, stop! Exclama: ¡Alto con las bromas estéticas, dízque profundas! ¡Paren el aburrimiento de otro ejemplo del arte popular egocéntrico! Todo eso se ha vuelto pura vanidad. Hoy es Jean Tinguely el que quiere hacernos creer que su “Homenaje a Nueva York” nos conduce a una “realidad maravillosa y absoluta”. Pero descubrimos que nada ha pasado desde los momentos decisivos de Dadá. Sigue dominando la misma miserable realidad neurótica que, por suerte, nunca llegó a ser absoluta. No es verdad que lo que necesitamos es “aceptar la inestabilidad” (la cual había propagado Tinguely en sus declaraciones anteriores). Eso es otra vez el camino fácil. Necesitamos valores estables. Y concluye: ¡Sed consecuentes! ¡Honrad la tradición de Hugo Ball! Seguid adelante para hacer el paso decisivo y más difícil del “Hombre Nuevo” de Huelsenbeck. ¡De DADA a la fe!* (texto tomado de Zúñiga, Olivia, 1963:42).

Como señala Olivia Zúñiga “A Goeritz no le interesaba ser un ‘buen pintor’ o un ‘buen escultor’. Es un filósofo que se vale del arte para resolver sus propias preocupaciones, vive y ha vivido dedicado a la búsqueda



de valores recónditos, por eso convierte sus hallazgos estéticos en tentativas, en caminos o puertas que va inaugurando (1963:28) (Figuras 17, 18 y 19).

### Reforma en la enseñanza del arte: la Bauhaus

Fundada por el arquitecto, urbanista y diseñador Walter Gropius en Weimar (Alemania) en 1919, la Bauhaus existió solamente 14 años (1919 a 1933) y se convirtió en la más importante escuela de arquitectura, diseño y arte en el siglo XX. Las grandes personalidades de la vanguardia artística de la época se congregaron en torno a ella, promoviendo la ruptura con la tradición para modernizar el entorno y crear un hombre moderno.

Los principios básicos de esta escuela fueron formar un movimiento con conciencia social e intelectual y perseguir la concordancia entre arte e industria. El grupo consideraba que esta fusión era primordial ya que permitía el ingreso del arte a la vida cotidiana, al crear productos funcionales y económicos que a la vez resultaran atractivos para el mercado.

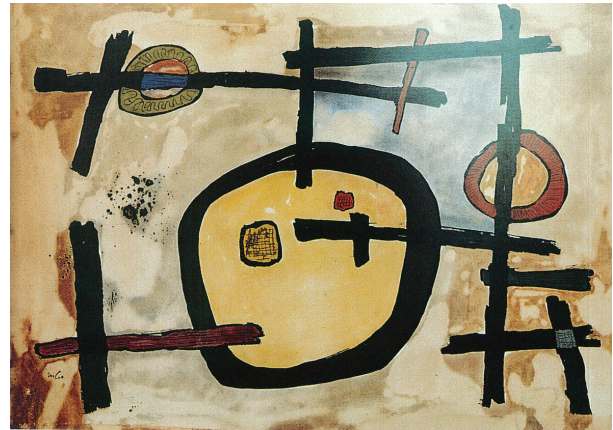
Para ello la Bauhaus se planteó enseñar a crear sobre la base del trabajo manual, incitando a los alumnos a experimentar con distintos materiales (metal, vidrio, cristal, madera, textiles, etc.) con la finalidad de conocer sus propiedades, aprender a manejarlos y desarrollar propuestas artísticas a partir de este conocimiento. También se valoró el uso de los materiales sin ornamentos, destacando su belleza y sus características propias (Figuras 20, 21, 22 y 23).

La escuela en sí era un laboratorio, querían ejercer una experiencia incitante en el mercado, pero no absolutamente masiva. Planteaban el uso de formas básicas y colores primarios, pues industrialmente era más económico, por lo que las formas como el círculo, el cuadrado y el triángulo fueron tomadas como puntos de partida del diseño.

**Figura 17.** Trabajo 1948-1951,  
Mathías Goeritz.

**Figura 18.** Escultura.  
Mathías Goeritz.

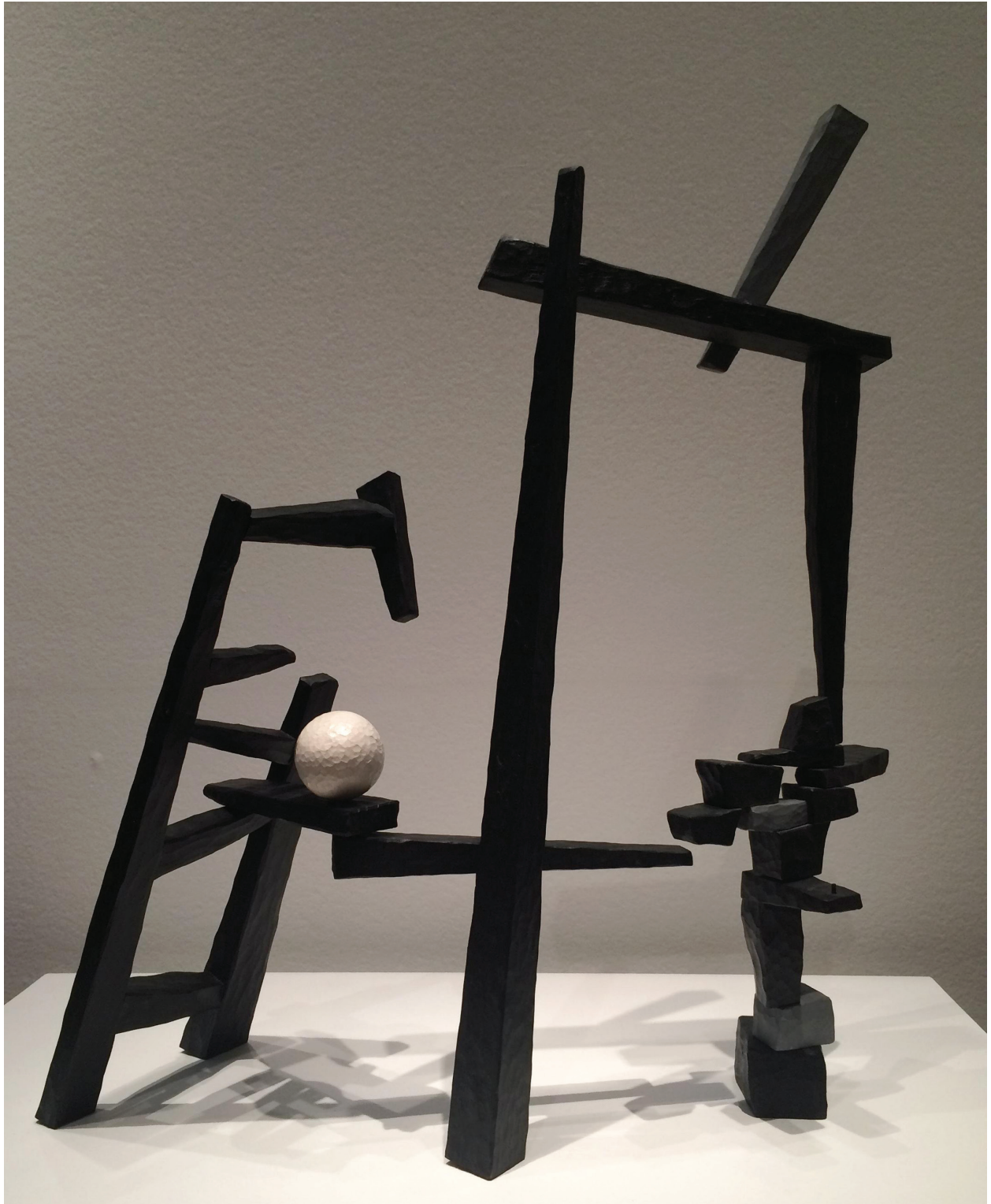
17.



18.



19.





**Figura 19.** Escultura.  
Mathías Goeritz.

La Bauhaus no sólo pretendió la unión de la academia y una escuela de artes industriales, sino que su objetivo real fue la “construcción”. Esta idea, que cimentó la fundación de la escuela, tuvo como base los escritos de los arquitectos Bruno Taut y Otto Bartning.

Taut planteó la consigna de que: “No hay frontera alguna entre el arte industrial y la escultura o pintura, todo es uno: construcción”, y fue el primero en promocionar la cooperación de todas las artes en la construcción. Bartning, al publicar en 1919 el programa de enseñanza para arquitectura y las artes plásticas con base en la artesanía, declaró a esta actividad como fundamento de la educación.

Por tanto, construir se convirtió para Walter Gropius en una actividad social, intelectual y simbólica, útil para reconciliar los oficios y especialidades de uso independiente, uniéndolos en un trabajo común. Definió como artes fundamentales de la construcción a la pintura, escultura y arquitectura e identificó a esta última como la síntesis del arte y la técnica. Aunque Walter Gropius está ligado de forma preeminente a la arquitectura, no debe soslayarse su vinculación al urbanismo y al diseño. Ambas disciplinas las concibió como complementos, convirtiéndose en el centro de su vida y, por ende, de su profesión.

Su obra es una muestra patente de la modernidad en la arquitectura, evidencias del ideario de la Bauhaus y se caracteriza por formas simples y por la utilización de materiales novedosos. Sus trabajos van desde la creación de edificios públicos, hasta urbanizaciones y confección de grandes bloques de viviendas, como respuesta a su preocupación por los problemas sociales del urbanismo.

El principio de unir el arte y la tecnología también se vio reflejado en los métodos de enseñanza empleados en la Bauhaus, ya que como se comentó con anterioridad, sus alumnos aprendían tanto las pautas básicas de diferentes oficios, como a trabajar con materiales nuevos para la elaboración de edificios y todo tipo de objetos.

En 1934, tras el cierre de la escuela, Gropius se trasladó a Inglaterra y, posteriormente, a Estados Unidos ya que debido a su oposición al partido nazi tuvo que emigrar de Alemania. En Estados Unidos trabajó como profesor de arquitectura en la Universidad de Harvard, donde además de ser nombrado Director del Departamento de Arquitectura, fue designado profesor emérito.

En repetidas ocasiones se ha cometido la imprecisión de asociar a Mathías Goeritz como miembro del Grupo de la Bauhaus. Cronológicamente esto sería imposible. La Bauhaus tuvo su nacimiento y desarrollo a lo largo de los años 20, en su primera fase, en Weimer de 1919 a 1925, y una segunda, en Dessau de 1925 a 1930, mientras que Mathías había nacido en 1915. No obstante, la fuerza del movimiento de la Bauhaus permeó hasta muy avanzado el siglo XX, y los años de formación artística de Mathías estuvieron inmersos en los descubrimientos, las propuestas y las enseñanzas de los grandes maestros de las vanguardias artísticas y arquitectónicas.

También hay que destacar que los años de adolescencia y juventud de Mathías Goeritz transcurrieron bajo una atmósfera de terror:

*Vivía una pesadilla existencial, ante los desastres nacionales y las persecuciones de que eran objeto muchos de sus amigos, artistas a los cuales admiraba y, en general, por el derrumbe de una cultura dentro de la cual había nacido y crecido. Nada más alejado de su carácter, indagador y abierto a todas las corrientes del pensamiento, que la estrechez racista y empecinada del nacional-socialismo, el cual se enseñoreaba de su patria. En su primera juventud vivió y fue testigo de la dictadura del miedo, de la angustia, de la mentira para sobrevivir (Kassner, Lily, 1998:33).*

En la década de los años 20, Alemania experimentó un periodo de significativos avances en la arquitectura. Las jóvenes generaciones de arquitectos marcaron una ruptura con las formas tradicionales de diseñar y



20.



**Figura 20.** Estudio mural de cuerdas/Textiles, Mathías Goeritz.

**Figura 21.** Mensaje/Lámina, Mathías Goeritz.



21.





22.



23.



construir. Involucraron sus proyectos con los recientes avances en la tecnología y la industria, además de hermanar su sentir creativo con el de las propuestas artísticas de las vanguardias, haciendo surgir con ello un concepto que definiría por muchas décadas el perfil de la arquitectura del siglo XX: la *Weltanschauung* o *visión del mundo de la construcción*.

Peter Behrens, Bruno Taut, Hans Poelzig, Hans Scharoun, Erick Mendelsohn, Mies Van der Rohe y Walter Gropius, entre otros, formaron parte del *Arbeitsrat für die Kunst* o Consejo de trabajo para las Artes, en el que se comunicaban y debatían conceptos e ideas para la creación de nuevas propuestas para la construcción y el desarrollo urbano. Todos ellos compartían el interés común de comprender a la arquitectura como totalidad. Una totalidad que daba cabida a los nuevos descubrimientos de la tecnología y la ciencia, así como a los avances en el ámbito de la industria para ponerlos al servicio de las nuevas generaciones, a las que consideraban serían la *nueva humanidad*, una idea muy similar a la del *Hombre nuevo* que cita Mathías en sus manifiestos.

Para este grupo las nuevas edificaciones y reedificaciones no sólo se concentrarían en las ciudades tradicionales, sino que, poco a poco se incluirían dentro del paisaje de las provincias y suburbios. Así, por ejemplo, Bruno Taut llamó fuertemente la atención del gremio arquitectónico cuando publicó, en 1919, en la revista *Architectura urbana, vieja y nueva*, la siguiente declaración contra el arte académico, marcadamente neoclásico y academicista: “Muerte a todo lo sofocante, a todo lo llamado

título, dignidad y autoridad. Abajo todo lo serio” (Tomado de Martínez Mindegua, Francisco, s/a, p. 29).

En los manifiestos de Mathías Goeritz son notorias estas mismas inquietudes, y aun el tono contundente con el que hace sus pronunciamientos ante el hartazgo de la imposición de un arte que se tornaba repetitivo, y declararía: “Estoy harto, sobre todo, de la atmósfera artificial e histérica del llamado mundo artístico, con sus placeres adulterados” (Manifiesto de Los Hartos, tomado de Cuahonte, Leonor, 2007).

El espíritu creativo de la Alemania de los años 20 oscilaba entre lo contestatario y lo utópico. Bruno Taut propuso también un proyecto de Arquitectura alpina en la que prevalece la visión utópica de la naturaleza y en la que la industria y la técnica serían piezas clave para la creación de un espacio idílico, como describe Francisco Martínez Mindegua:

*Arquitectura alpina era un proyecto libre, resuelto sin restricciones aparentes, sin limitaciones por cuestiones de lugar, material o economía. Eran casas de cristal en lo alto de las montañas, diseñadas sólo para la contemplación silenciosa, junto a lagos que reflejaban los edificios y el brillo centelleante del Sol. Son edificios que han de ser construidos por la comunidad de sus habitantes, tal como se entendía que habían sido construidas las catedrales de la Edad Media. Una visión fantástica de construcción de templos de cristal en los Alpes. En su exposición incorpora ideas de transparencia, transformación, movimiento, nociones de cambio constante y de disolución. El proyecto no tiene una justificación utilitaria, es claramente una reacción contra la industria. Su única utilidad era construir y dar paz (s/a, p. 37).*

24.

**Figura 22.** *Monumento a Orozco*,  
madera, Mathías Goeritz.

**Figura 23.** *Estrella*, metal,  
Mathías Goeritz.

**Figura 24.** Torre Einstein.  
Potsdam, Alemania.

**Figura 25.** Torre Einstein (detalle).  
Potsdam, Alemania.



25.



De las propuestas de la Bauhaus no todo quedó en proyectos utópicos, por ejemplo, Mendelsohn edificó la torre Einstein en Postdam y Poelzig, también construyó el Gran Teatro de Berlín o Grosses Schauspielhaus (Figuras 24 y 25).

Una muestra de la adopción del ideario de la Bauhaus y de la importante influencia de sus grandes maestros en Mathías Goeritz, fue el trabajo, bastante dinámico y experimental, desarrollado en sus talleres de diseño, en donde utilizaba ejercicios con los cuales los estudiantes se familiarizaban con elementos plásticos y con materiales para expresar, en forma visual, conceptos como “energía”, “espiritualidad”, o “dinamismo”. Otro tipo de ejercicio consistía en escuchar música y transformarla en imágenes y objetos. En sus talleres también se incluía la experimentación libre con objetos, como la escultura efímera construida en la Universidad de Guadalajara en 1951 al apilar sillas en forma vertical. La idea de estas prácticas era impulsar la sensibilidad de los alumnos hacia los materiales y activar su propia forma de expresión; lo importante no era la solución funcional, ya que el estudiante experimentaba un proceso creativo en el hacer; el resultado que se perseguía no era el objeto, sino el proceso.

Para Goeritz, el diseño era “el resultado de la relación dinámica entre arte y ciencia”. Por eso, la educación visual debía abarcar todos los campos, desde los teóricos basados en la filosofía y la historia de la estética, hasta la práctica del uso de los materiales más diversos y su aplicación técnica. Sus clases eran verdaderos laboratorios experimentales; ya que pensaba que en el proceso del

diseño se debía considerar “la problematización (como problema del diseño), la propuesta (como diseño del problema) y la acción (como ejecución del diseño”).

Otro punto importante en su pedagogía era tomar como base la naturaleza, donde se encuentra la creación de las formas orgánicas con las cuales el diseñador, a partir de su creatividad e imaginación, debía explotar su poder expresivo y emocional para impregnar el objeto de espiritualidad. En su programa de estudio aclaraba que el principal objetivo era poner en contacto al alumno con las formas simples, con el fin de encontrar en ellas el mayor número de posibilidades de expresión; asimismo, intentaba obligarlos a mover la forma en el espacio, a jugar a partir de su propia capacidad creativa, con esos elementos (forma-espacio). Como ya mencionamos, el programa docente del curso de educación visual estaba basado en los programas de la Bauhaus, que Goeritz conocía muy bien; en particular, le llamaba mucho la atención el pensamiento de Walter Gropius, Moholy-Nagy y Johannes Itten: “Mi obra (...) es fundamentalmente de preocupación ética. Interés común con el resto de las vanguardias y que será radicalmente opuesto a lo que estará por llegar” (Werry Elke, *et al.*, 1987:57).

Para Goeritz, la renovación del arte es una obligación ética antes que estética, pertenecían a ese mundo que por encima de cualquier resultado formal debía aspirar a una exigencia mayor y cuyo fin último era transformar la sociedad. Objetivo que compartiría en México con sus rivales artísticos de la Escuela Mexicana, el arte oficial que representaban los muralistas; de ahí que podamos intuir

**Figura 26.** Teotihuacán Pirámide del Sol y Calzada de los muertos.

**Figura 27.** Teotihuacán Pirámide del Sol y Calzada de los muertos.

que las polémicas con este grupo espoleaban al alemán en sus ideas y que de esta primera confrontación surgiera alguna de sus mejores obras.

### **La monumentalidad, masividad, espiritualidad, espacialidad y color del arte prehispánico**

Mathías Goeritz comentaba que se había hecho escultor en México. En una referencia de Ferrucho Asta, menciona que no es correcta la idea de que la vocación de escultor la descubriera Goeritz en México. Añade que ya en España, Mathías incrustó pequeños soportes de hierro, corchos, clavos u objetos de metal tomados de instrumentos mecánicos como engranes, tornillos, pedazos de reloj, etc., y con ellos realizó lo que llamó simplemente, objetos. Mathías Goeritz, al respecto de su escultura expresó:

*Romualdo de la Cruz ha sido mi maestro. Quizá nunca me hubiera atrevido a lanzarme a la escultura si no le hubiera conocido en el justo momento. Me ayudó a realizar mis primeras esculturas en madera, no sólo con sus conocimientos técnicos, sino, ante todo, con su generosa amistad. Él no tenía aquella horrible habilidad o facilidad que tan frecuentemente se confunde con el verdadero talento. Generalmente sus propias obras estaban, desde el punto de vista plástico, en plena contradicción con lo que yo buscaba y quería hacer. Pero nunca dejé de admirar profundamente lo que estaba dentro de sus formas: la gran personalidad de Romualdo de la Cruz (Cuahonte, 2008:38).*

Sus visitas a las zonas arqueológicas con centros ceremoniales como Teotihuacán, Uxmal, Palenque y Chichén Itzá, para admirar la importancia de la gran escala de estas construcciones monumentales, bien pudieron reafirmar sus ideas respecto a que en las artes plásticas y en la arquitectura integrar formas, espacios, volúmenes, colores y líneas pueden ofrecernos asombrosas y

distintas variables, que reflejan la búsqueda del hombre por valorar los acontecimientos. Como evidencia del enfoque multidisciplinario que consideraba debía tener el arte, existen archivos fotográficos en los que se observa a Mathías Goeritz compartiendo con Henry Moore sus experiencias en estas zonas.

La aceptación y valoración del carácter único del arte prehispánico dentro de la perspectiva artística del mundo, se produjo con las estéticas pluralistas y las vanguardias artísticas surgidas a finales del siglo XIX y principios del XX. Los elementos de la arquitectura mesoamericana, conformada por volúmenes que limitan y ordenan espacios abiertos, produjeron un lenguaje formal y temático que De la Fuente (2005) define como esculturas en piedra, en donde es inconfundible su condición geométrica y sentido de la monumentalidad. Este autor menciona que en estos diseños domina el volumen, la pesadez de la masa, las formas geométricas y, sobre todo, la proporción armónica. Es importante resaltar que los espacios mesoamericanos fueron diseñados con una visión que integra el emplazamiento, el espacio, la escala y la volumetría, lo cual refiere no sólo una estrecha relación entre el arte y la arquitectura sino entre arte, arquitectura y urbanismo (Figuras 26 y 27).

Es decir, la característica común del lenguaje urbano arquitectónico del centro ceremonial prehispánico es su monumentalidad, ligada a la geometría, la forma y la percepción visual, características plásticas adoptadas por Mathías Goeritz en muchas de sus propuestas escultóricas y arquitectónicas. La ciudad mesoamericana también fue polícroma, con una amplia paleta que incluía rojos brillantes, vivos tonos de azules y verdes, ocre y negros, además se caracterizó por el uso de colores planos en los exteriores y escenas multicolores en los interiores produciendo un elegante y dinámico efecto visual, al que contribuían los contrastes de luz y sombra creados por nichos y cornisas que ornamentan los

26.



cuerpos de los elementos arquitectónicos (De la Fuente, 2005) (Figura 28).

En otras palabras el espacio exterior dialoga con la edificación y configura un binomio indisoluble, en donde el volumen se percibe debido a la delimitación espacial que lo circunda y a la definición de una distancia que nos permite observarlo en su totalidad. Así en la arquitectura mesoamericana el espacio exterior provoca las perspectivas monumentales.

Mathías uso la escala monumental como una de sus señas distintivas, y aunque no hay duda que este concepto fue inspirado por las colosales plazas prehispánicas, en una época de su vida consideró que la monumentalidad de las obras no dependía de su tamaño y que una obra no necesitaba tener un gran formato para ser considerada como monumental. Idea probablemente influida por teóricos como José Villagrán (1964), quien definió la escala monumental como una proporción psicológica que relaciona al ser humano con la obra y su entorno y no hay duda que en su planteamiento se consideró como antecedente el análisis minucioso de las características del arte prehispánico.

Por otra parte es importante tener en cuenta que la percepción de grandeza se consigue a partir de relaciones entre la forma y al manejo de la perspectiva y, con base en ello, Iliana Godoy en su libro *Pensamiento en Piedra* (2004) menciona que Paul Westheim define como características de la monumentalidad la “concepción abstracto-geométrica” del volumen, lo “cúbico geométrico”, el “carácter de bloque” y la “petricidad”, condiciones que bien pueden ser identificadas en varias obras escultóricas y arquitectónicas desarrolladas por Mathías Goeritz.

27.



Godoy (2004) también refiere que las características anteriores al ser compatibles con la técnica y la estética del movimiento moderno, permitieron que el repertorio formal mesoamericano contendiera junto al purismo emanado de la Bauhaus, ya que el imaginario colectivo, y sobre todo el mundo del arte, reconocieron como elementos artísticos de los recintos prehispánicos la masividad, la simetría y el uso de formas geométricas puras. Esta afirmación permite entender el interés de Goeritz en el arte prehispánico, como fundamento plástico en su obra escultórica (Figura 29).

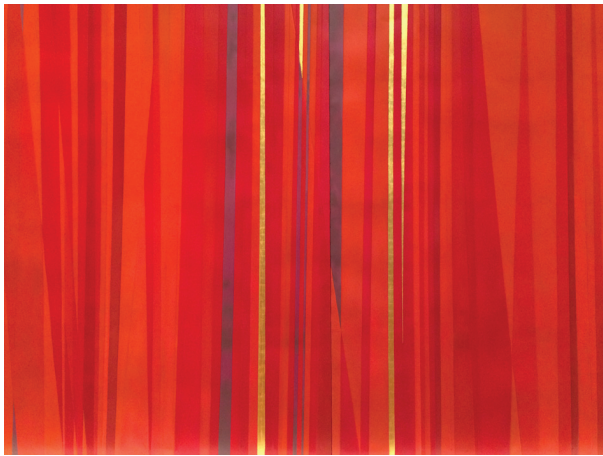
En complemento a lo anterior, Godoy (2004) ha caracterizado la monumentalidad con base en criterios referentes a:

- Impacto dimensional.
- Simplicidad del volumen unitario.
- Plenitud de las formas cúbica y esférica.
- Deformaciones perspectivas integradas a la forma.
- Tensión ascensional.

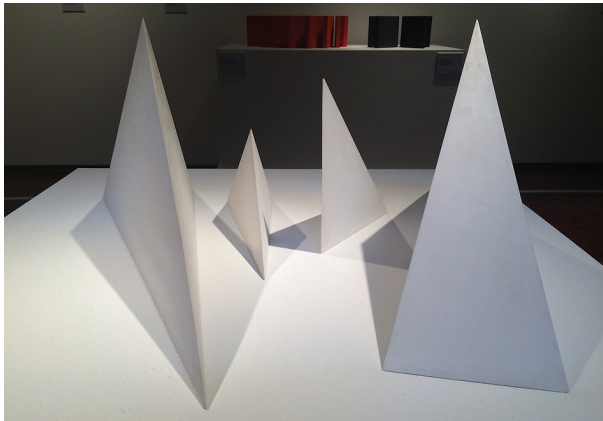
La definición del impacto dimensional, a partir de lo comentado con anterioridad, depende de las relaciones que se establezcan entre emplazamiento, espacio, escala y volumetría, con lo cual la sensación de monumentalidad está íntimamente ligada a la percepción visual de un conjunto. En Mathías Goeritz estas ideas se identifican en la persistencia de que la obra escultórica debía tener una delimitación espacial que permitiera observarla en su totalidad, lo cual incluía la configuración del espacio urbano o del espacio público a fin de lograr su mejor percepción.



28.



29.



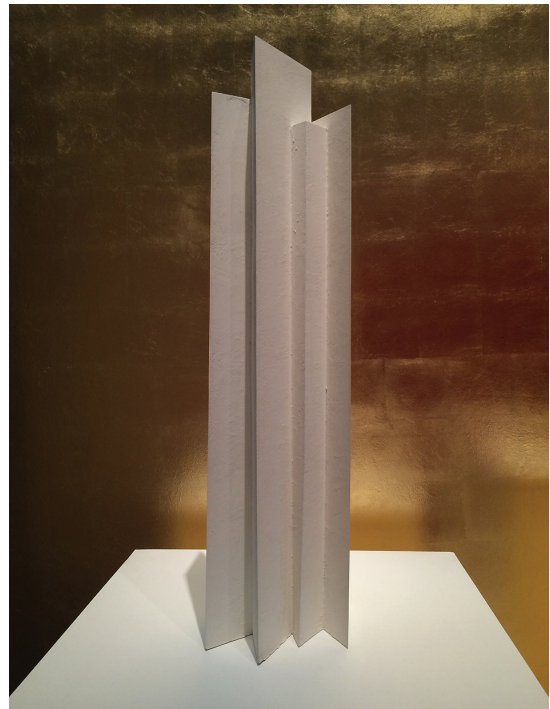
**Figura 28.** Detalle de *Mural en rojo*,  
Mathías Goeritz.

**Figura 29.** *Torres piramidales*,  
Mathías Goeritz, un ejercicio de uso  
de formas geométricas puras.

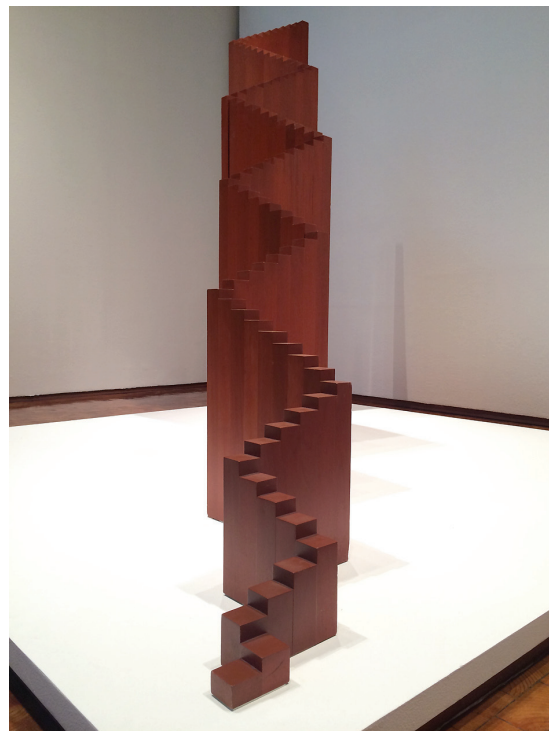
**Figura 30.** *Torres*,  
Mathías Goeritz.

**Figura 31.** *Ciudad sin fin*,  
Mathías Goeritz.

30.



31.



32.



33.



Figura 32. Torres 1972.

Mathías Goeritz.

Figura 33. Torres de Satélite.

Respecto al criterio de simplicidad de volumen, la forma más sencilla de mostrar este concepto es por medio de sólidos geométricos como el cubo y la esfera, ya que contienen el mayor volumen en la menor superficie y representan, en términos plásticos, la mayor profusión que puede alcanzar la forma tridimensional. En la obra de Goeritz es recurrente la experimentación formal que realizó con estos sólidos, quizá por ello en múltiples ocasiones ensayó, sobre todo en sus torres, la extrusión y ampliación espacial del cubo, ya que la tendencia a la simetría, inherente a este sólido, permite que la monumentalidad se acentúe (Figura 30).

Los criterios de tensión ascensional, de deformaciones integradas y de tensión dinámica, se reconocen como fenómenos visuales (Figura 31). En el caso del primer criterio, se acentúa el efecto del punto de fuga sobre el eje vertical, produciendo la impresión de proyección hacia el infinito. Como ejemplo de este fenómeno se tienen las Torres de Satélite, que de manera conjunta realizaron Mathías Goeritz y Luis Barragán (Figuras 32 y 33).

El tema de las deformaciones perspectivas se refiere a establecer una relación entre las dimensiones de la obra observada y la ubicación del observador respecto al objeto. Si un volumen escultórico contiene deformaciones, este parecerá gigantesco, independientemente de su tamaño. Mathías Goeritz solía decir en clase que no era lo mismo ver un *souvenir* de una pequeña Torre Eiffel, por perfecta que esta fuera a ver la Torre en su emplazamiento y su proporción real, en donde los sentidos en que se basa la conciencia (audición y observación) permiten una percepción diferente del objeto.

Otro referente de la influencia del arte prehispánico en la obra de Goeritz es la serpiente, tan usado en el universo simbólico precolombino. En la obra de Mathías la síntesis gráfica del perfil serpentino puede ser identificado como una sugerente forma plástica en bronce, como obra gráfica, como escritura visual, como bajorrelieve, como joya o tapiz, como logotipo de un museo que acoge arte moderno o en sus maquetas de muros plegables y celosías.





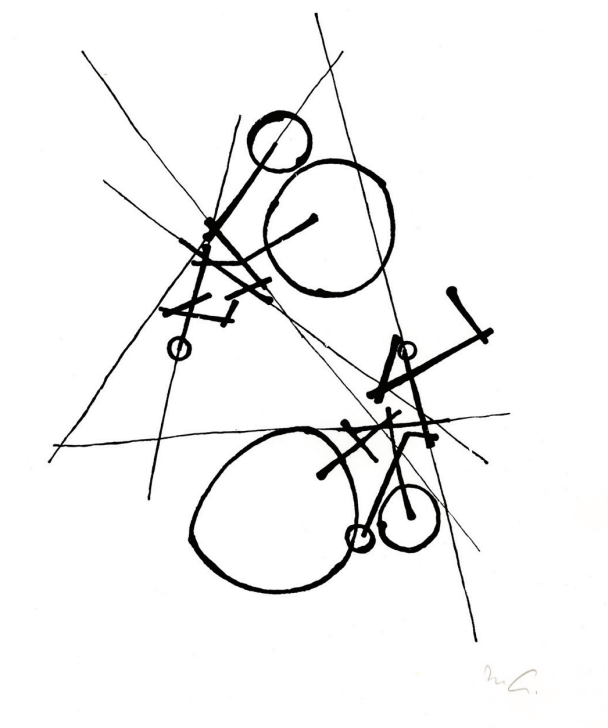
## Capítulo II

# Una apuesta por la imaginación, inventiva y sensibilidad: educación visual

“Para crear dentro  
de una verdadera armonía,  
no hay que imponerse  
sino, someterse”.

Mathías Goeritz

34.



Hasta antes del siglo XX se afirmaba que el proceso de ver era ajeno a la experiencia perceptiva debido a la creencia de que el funcionamiento de los sentidos estaba restringido a recolectar experiencias. Sin embargo, con estudios como el desarrollado por Rudolf Arnheim, heredero de la teoría de la Gestalt,<sup>3</sup> se reconoció que la percepción es una función cognitiva, ya que aprender de la experiencia requiere que la mente extraiga lo general de lo particular. Con este argumento los sentidos desempeñaron un papel muy importante en la enseñanza. Rudolf Arnheim como precursor del “pensamiento visual”, reconoció esta condición.

Los sentidos de la vista y el oído permiten la percepción de las formas, los colores, los movimientos y los sonidos, y son susceptibles de organizarse con suma precisión y complejidad en el espacio y el tiempo. Estos

3. La palabra Gestalt, es un nombre común que en alemán significa forma, y se aplica, desde inicios del siglo XX a los principios científicos que en lo esencial se dedujeron de experimentos sobre la percepción sensorial. La Gestalt se orientó a demostrar que el aspecto de cualquier elemento depende de su lugar y función dentro de un esquema integral.

35.



dos sentidos son, por tanto, los medios por excelencia para el ejercicio de la inteligencia. La visión es un medio altamente sofisticado, pues su universo ofrece información muy rica sobre los objetos y los acontecimientos del medio exterior, por ello, Arnheim (2011) afirma que la visión es un medio fundamental del pensamiento.

Con base en lo anterior, podemos señalar que la actividad artística, incluido el diseño, contiene componentes de percepción y pensamiento que se encuentran entremezclados, aunque todavía prevalecen algunos planteamientos que insisten en la escisión entre sensación y pensamiento, con el argumento de que las artes descuidan esta interrelación porque se basan en la percepción.

En el caso específico de la visión, Arnheim (1997) también definió que ver significa “aprehender” rasgos sobresalientes de los objetos, es decir, “ver significa pensar”, ya que la mente procesa los elementos sensoriales para identificar los objetos y reconocerlos. Se advierte, entonces, que las situaciones poseen características propias que exigen que las percibamos debidamente ya que el aspecto de cualquier elemento depende del lugar

**Figura 34.** *Los ciclistas*, de la serie

El circo. Mathías Goeritz.

**Figura 35.** *Los malabaristas*, de la serie

El circo. Mathías Goeritz.

y función que ocupe en un contexto determinado. Es decir, “ver” requiere una interacción entre las propiedades aportadas por el objeto (forma, equilibrio, desarrollo, espacio, luz, color, movimiento, dinámica, expresión, etc.) y la naturaleza del sujeto observador.

Luego entonces, la visión no es un registro mecánico de componentes, sino la aprehensión de esquemas estructurales significativos, mediante operaciones cognitivas tales como la exploración activa, la selección, la captación de lo esencial, la simplificación, la abstracción, el análisis y la síntesis, la corrección, la comparación, la combinación, la separación y la puesta en contexto, que no sólo es posible observarlos en la percepción de objetos, sino que debe ser más evidente en el enfoque artístico de la realidad, ya que se imponen, al material estimulante, patrones o conceptos visuales en donde la percepción visual es pensamiento visual (Figura 34 y 35).

Esto es, la percepción visual provee los cimientos de la formación de conceptos. La mente, cuyo alcance va mucho más allá que los estímulos recibidos por el ojo directo y momentáneamente, opera con el vasto caudal de imágenes accesibles a través de la memoria y organiza la experiencia en un sistema de concepciones visuales (Arnheim, 2011). Por ejemplo, con los impresionistas se comenzó a aceptar que la imagen pictórica es ante todo un producto de la mente y no del objeto físico. Este movimiento artístico, al haber advertido que la imagen difiere del objeto físico, estableció las bases de la doctrina del arte moderno, ya que el pintor impresionista ofrecía una aproximación, en pocas pinceladas, que apuntaba más a sugerencias y destellos, a indicadores de dirección y color, que a contornos o secciones definidas, ya que no se tenía por meta crear la ilusión de una figura, sino que mediante la configuración de trazos debía percibirse como tal.

Respecto a la aplicación de estas ideas en la representación artística, Gyorgy Kepes<sup>4</sup> (1968:i) sostenía que “Todo ser humano que funcione normalmente transforma las

señales visuales que recibe del exterior en entidades estructuradas y significativas”. Escribió que la visión es la respuesta humana a modelar el ambiente físico y espacial, asegurando que sin la percepción de imágenes el hombre no puede orientarse. Este autor también estableció que la experiencia de una imagen es por sí misma un acto creador, ya que “percibir una imagen visual implica la participación del espectador en un proceso de organización”, lo cual presupone que la visión es un fenómeno que requiere de una estructura donde niveles compositivos como el equilibrio, el ritmo y la armonía, participan en un proceso de integración (Citado en Gómez, 2008).

Con ello, la posibilidad de considerar las experiencias de vida con un enfoque artístico no es privilegio de los especialistas, sino que está al alcance de toda persona con un par de ojos. Lo cual implica que el estudio del arte es una parte indispensable del estudio del hombre (Arnheim, 1997).

En el presente capítulo se abordarán las preocupaciones y formas en que Mathías Goeritz aplicó criterios y principios del pensamiento visual en sus cursos de educación visual.

## Educación visual

La separación enseñanza y experiencia directa, fue la razón del desarrollo de la “educación visual”, fundamentada en lo que Arnheim denominó pensamiento visual, que definía como algo más que el manejo de conceptos para los cuales existen referencias concretas (escala, proporción, forma, color, figura, fondo etc.), al plantearlo como una técnica de percibir objetos mediante la emisión

4. Gyorgy Kepes (1906-2002), artista húngaro de la Escuela de Artes de Budapest considerado como el primer “diseñador visual” contemporáneo, en sus estudios buscó el diálogo entre la visión, la imagen, la representación y la cognición.

**Figura 36.** *Los elefantes*, de la serie *El circo*. Mathías Goeritz.

**Figura 37.** *El domador de panteras*, de la serie *El circo*. Mathías Goeritz.

de conceptos de representación que se generan de capturar, en imágenes, los rasgos abstractos o las propiedades sobresalientes de los elementos.

Arnheim (1997) menciona que al registrar visualmente las propiedades de un objeto se reconocen generalidades, ejemplifica lo anterior mencionando que ver el objeto como redondo es ver redondez en él, así el pensamiento visual es pensar por medio de operaciones visuales, en donde los sentidos no sólo son abastecedores del intelecto, sino la manifestación de las reflexiones de los autores de las imágenes, sean artísticas o cotidianas (Figuras 36 y 37).

Al asumir que el sentido de la vista actúa a través de la formación de modelos que se ajustan a la apariencia de los elementos observados en el medio que los rodea, estos conceptos tienen sus equivalentes en el dibujo y en la pintura en donde se presentan de manera más clara en las primeras etapas del desarrollo mental, cuando todavía la representación de las formas es simple; de ahí que los estudios de Arnheim tengan como base dibujos infantiles.

Las bellas artes pueden considerarse como el resumen del pensamiento visual, ya que durante su proceso de creación y materialización enfrentan problemas de selección y organización. La obra de arte requiere organizaciones que implican muchas, o quizá todas, las operaciones cognitivas que se conocen en el pensamiento teórico. Por ello en su enseñanza se deben utilizar recursos didácticos que fomenten el uso de las facultades de la mente humana y con ello demostrar el proceso de emisión de conceptos de representación.

Sin embargo, la ausencia de una metodología bien formulada y sistematizada, convierten el problema de enseñanza en una cuestión desconcertante y complicada por la naturaleza evasiva y personal del arte. Arnheim (2011) propone que si el pensamiento tiene lugar en el “reino de las imágenes”, educar este sentido es esencial, por tanto:

*La educación visual debe basarse en la premisa de que toda representación pictórica es una enunciación. La representación pictórica no presenta el objeto mismo, sino un conjunto de proposiciones sobre el objeto; o si se prefiere, presenta el objeto como el conjunto de proposiciones* (Arnheim, 2011:321).

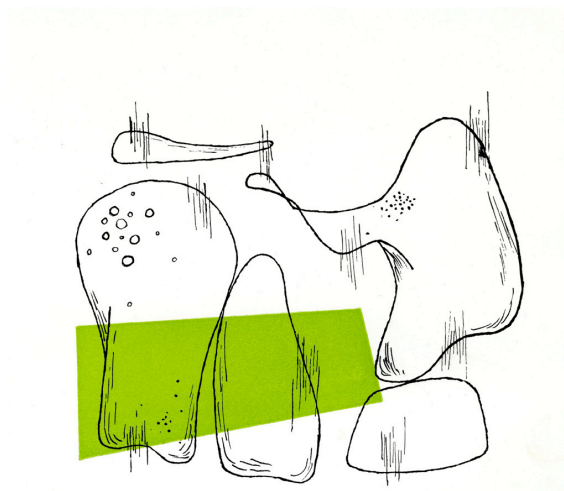
En conclusión, el pensar exige imágenes y contiene pensamiento y al “ver”, como plantea John Locke, surgen sensaciones (ideas simples) y conceptos (ideas abstractas).

Gyorgy Kepes menciona que antes de utilizar el lenguaje de la comunicación visual es importante “aprender la mayor variedad posible de sensaciones espaciales inherentes en las relaciones de las fuerzas que actúan en la superficie gráfica” (Kepes, 1969:35) ya que los elementos gráficos y sus cualidades ópticas pueden ser combinados de diversas formas y cada variación genera una sensación de espacio diferente y transmite un significado distinto. En su visión del arte se fomenta la conexión entre disciplinas separadas, ya que consideraba que estas relaciones son necesarias para lograr un mejor conocimiento de la realidad.

Kepes trabajó como colaborador de Laszlo Moholy-Nagy, uno de los principales representantes del movimiento de la Bauhaus por lo que entabló una estrecha relación con esta corriente artística, lo que permitió que su postura pedagógica y sus propuestas teóricas fueran —y continúen siendo— fundamentales en la formación de varias generaciones de artistas y diseñadores, entre ellos Mathías Goeritz. La influencia de este autor es muy evidente en el curso de “Educación visual” que Mathías diseñó para la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Guadalajara.

Goeritz tenía 34 años cuando llegó a México y comenzó a dar clases en la ciudad de Guadalajara; a los 39 inició la docencia en la Ciudad de México. Para su práctica docente, sin duda, había acumulado experiencias de vida del campo profesional, tenía lazos de trabajo y amistad con destacados artistas europeos —íconos hoy en día del arte del siglo XX—, contaba con un bagaje cultural que

36.



sorprendía a sus alumnos en los talleres de historia del arte o el curso de *Educación visual*.

Su trabajo creativo, enfocado en la búsqueda y elaboración de propuestas que lograran integrar soluciones expresivas a problemas ambientales muy concretos, donde fuera posible diluir el toque individual y personal del artista, permitía que su proceso fuera un espacio de libertad del cual surgiría un arte terminado por quien lo habitara. Como nos explica Cuahonte:

*Para situar a Mathías Goeritz, sobre todo a partir de los años sesenta, hay que olvidarse del arte por el arte, del arte de mercado, pero también de la otra vía creadora que propuso un arte comprometido con una ideología partidista que ajusta la problemática estética al mensaje, como sería el caso del Muralismo mexicano (Cuahonte, Leonor, 2007:10).*

En este contexto de ideas llegó Mathías a México. El arquitecto Ignacio Díaz Morales fue la clave inicial para que se llevara a cabo el cambio de paisaje y con ello, que la *Educación visual* tuviera en México una tierra fértil para su difusión y materialización artística. En febrero de 1947 el arquitecto Díaz Morales había partido a Europa con la encomienda de revisar y analizar los distintos planes de estudio de las escuelas de arquitectura existentes en Europa. Durante este tiempo tuvo la oportunidad de conocer a quien sería el iniciador de la *Educación visual* en México: Mathías Goeritz.

A su regreso de ese primer viaje a Europa, el arquitecto Díaz Morales ya tenía claro un plan de estudios

37.



basado en su propia reflexión sobre lo que debería ser el estudio y ejercicio de la arquitectura. Así, el 6 de enero de 1949 iniciaron de manera formal los cursos de la escuela de arquitectura de la Universidad de Guadalajara. Meses antes, los cursos preparatorios habían comenzado con dieciséis alumnos inscritos.

Desde la planeación de los objetivos se buscó que la carrera tuviera un alto nivel en sus contenidos; que a su vez se mantuviera sobre una constante búsqueda de originalidad y que existiera, tanto en su cátedra como en la práctica del alumnado, una pluralidad de criterios. Esta última iniciativa fue crucial para la lección de una personalidad artística como la de Mathías Goeritz. A este respeto cabe destacar lo que en una entrevista concedida al arquitecto González Gortázar, Díaz Morales refiere respecto a la personalidad del Goeritz:

*Cuando lo conocí, él [Mathías Goeritz] prácticamente no hablaba castellano y yo prácticamente no hablaba francés, él era un absoluto cascarrabias y me encantaba su rebeldía, su negativa a dejarse envolver por convenciones o por lugares comunes, su actitud crítica en cada momento, su aire anarquista e iconoclasta..., pero era un hombre mucho más sofisticado y sus ideas recogían largas tradiciones culturales. Creo que ambos deben entrar en la lista de mis padres y, sin embargo, pienso que en mi obra no hay mucha influencia de ninguno de los dos (González Gortázar, Fernando, 1991:38-41).*

Goeritz inició su carrera docente y artística en México, tal como señala Díaz Morales:

*Entonces empezó Mathías a dar clases de Historia del Arte. Me enseñó todos sus folletos, me regaló muchos de ellos, y al ver yo las cualidades de Mathías, todo lo creativo que podía ser aquello y conociendo su entusiasmo desbordante, había quedado impresionadísimo del libro aquel *Language of vision* de Albers (González Gortázar, Fernando, 1991:38-40).*

Goeritz tuvo total libertad de cátedra, se le encomendó aplicar una nueva perspectiva en la impartición de las clases de Historia del Arte. La línea cronológica pasó a un segundo término, siendo la prioridad la sensibilización del alumno en los ámbitos de la creatividad. Lo que, posteriormente se llamaría *La educación visual*. Así lo explica Díaz Morales:

*Resulta que entonces se me ocurrió decirle a Mathías: Mire usted, en lugar de solamente impartir Historia del Arte, va a dar también una clase que vamos a llamar “Educación Visual”. Mire, Albers como eyección de la Bauhaus tiene esa cosa que a mí me importa mucho que el muchacho tenga, confianza en su capacidad creadora y que vea con elementos que entre sí no tienen ninguna vinculación, pueda él crear algo estético; algo que no tenga ningún precedente, que no tenga amarres con ninguna cosa del pasado, sino que sientan que ellos pueden ser generadores de algo nuevo, de algo inédito como toda obra de arte. Entonces, buscando esa disciplina para los muchachos, para que despegaran, para que ni el siglo XIX, ni el academismo, ni tampoco el “modernismo” los impresionaran ni, sobre todo, los subyugaran, quería yo que fueran de una libertad absoluta, que si algo tenían que decir lo hicieran como ellos pudieran decirlo. Entonces fue cuando le dije: Mire Mathías, quiero que la clase de Educación Visual sea así y creo que usted la va a poder dar muy bien... “¿hombre sí, cómo no?”. Entonces se entusiasmó Mathías, e hizo una verdadera creación de esa clase (González Gortázar, Fernando, 1991:39).*

El título de la clase no era del todo original. El libro de Josef Albers al que hace referencia González Gortázar es en realidad de la autoría de Gyorgy Kepes y forma

parte de una trilogía en la que se aborda el estudio de varios autores de vanguardia, donde diferentes corrientes experimentales se exponen y analizan, entre éstas las de Albers (Figuras 38, 39 y 40).

En los libros citados la educación visual se planteó como un entrenamiento visual que debería comprender el desarrollo de habilidades de al menos dos tipos diferentes: por una parte, el desarrollo de competencias para el análisis crítico y la comprensión de objetos visuales; y por otra, el desarrollo de competencias para el manejo de técnicas específicas de cada disciplina participante en la creación de objetos visuales.

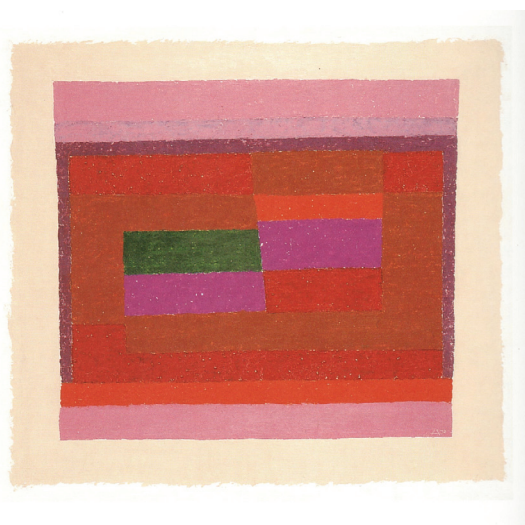
Las ideas anteriores fueron desarrolladas con base en que la percepción y elaboración de una imagen interactúan aspectos físicos comunes y universales relacionados a la estructura del aparato visual y del cerebro humano, con aspectos no visuales que se relacionan con características del grupo social, generacional, etc., al que pertenecen tanto el emisor como el receptor de las imágenes.

Así, la enseñanza de Mathías Goeritz, a la manera de la Bauhaus o al menos en coincidencias destacables con ésta, versaba en torno al ejercicio de diseño, ya que los asistentes a su taller debían hacer prácticas que podían incluir, desde el diseño de letras, letreros y logotipos hasta la ejecución de collages y juegos de volúmenes en los que, desde luego, se tomaba en cuenta el color y las texturas como parte integral de los trabajos de los alumnos y, algunas veces, eran proyectos de esculturas o de espacios para actividades humanas. En otras ocasiones, se hicieron películas experimentales y cubiertas que iban desde tiendas de campaña hasta geodésicas, en ejercicios escolares que abarcaban algunas veces el diseño industrial de diferentes objetos.

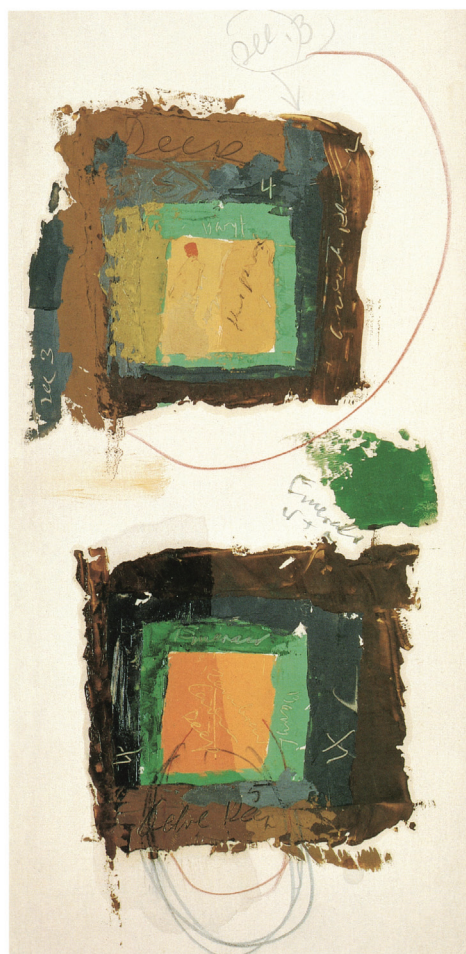
En todas estas prácticas, el alumno contaba con la participación entusiasta de Goeritz, como profesional del diseño, del arte, filósofo, historiador de arte y el artista graduado en artes y oficios. A veces se complementaba el taller con visitas a las exposiciones en las que



38.



40.



39.

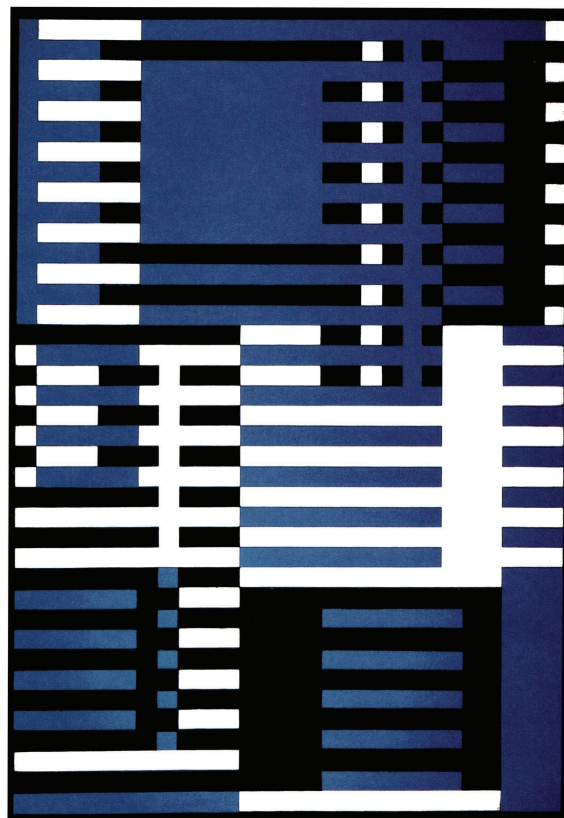


Figura 38. *Memento*, 1942,  
Josef Albers.

Figura 39. *Upward*, ca. 1926,  
Josef Albers.

Figura 40. *Two studies*  
(Homage to the square series),  
Josef Albers.

Goeritz participaba, así como a centros comerciales en los que compartía con los alumnos charlando mientras tomaban un café. Como la finalidad del diseño básico era sensibilizar a los alumnos, en no pocas ocasiones los acompañaba o los invitaba a conciertos sinfónicos, de cámara o a representaciones teatrales, por ejemplo, del actor Carlos Ancira.

Este método de enseñanza nos permite entender que Mathías Goeritz concebía su trabajo como la producción de ideas y problemas plásticos a partir de la experiencia sensorial, todo encaminado a embellecer el entorno urbano y cualquier espacio en el que se desarrolle el ser humano.

Los datos anteriores confirman la influencia de Kepes en el método de enseñanza de Mathías Goeritz, sobre todo en lo relacionado a aprender de todas las sensaciones espaciales ya que la observación y percepción empírica son una condición muy importante del proceso creativo. La influencia es fácil de entender. Para Kepes la imagen plástica debe comprenderse como un organismo vivo, una totalidad determinada por la conducta de cada una de sus partes, un sistema que sólo alcanza su unidad dinámica a través del equilibrio, el ritmo y la armonía. De esta manera, la percepción de una imagen debe entenderse por sí misma como un acto creador, pues su experimentación es resultado de la interacción entre fuerzas externas e internas del individuo, y al sistema nervioso le corresponde organizar los impactos procedentes del exterior. Como el propio Kepes explica: “La imagen plástica como experiencia dinámica se inicia con la energía lumínica que fluye a través del ojo del espectador y pasa a su sistema nervioso” (Kepes, Gyorgy, 1969:28).

En efecto, para Kepes una obra pictórica no se limita a la mera aplicación de colores y tonalidades en un lienzo; para él se trata de un proceso neurofisiológico, una comunicación visual y, al mismo tiempo, sensorial y emocional. La energía lumínica de los pigmentos

que constituyen los colores se articulan sobre una superficie gráfica; su naturaleza determina la base de las sensaciones de luz y color: el brillo, el matiz y la saturación.

Al mismo tiempo, su delimitación formal establece la base física para la percepción de las superficies y sus formas. Un punto, una línea, una superficie, una textura son fuerzas de atracción visual que existen y actúan sobre el campo óptico, el cual se percibe de manera inseparable de las diferentes formas y sensaciones proyectadas por el resto de la composición gráfica.

En Europa, Mathías Goeritz había tenido contacto con estas ideas, que aunado a su formación en los campos de la filosofía y de las artes, le permitieron impartir la materia de *Educación visual* con gran nivel y maestría. Es un hecho que esta materia apareció en el plan de estudios de las escuelas de arquitectura con la llegada de Goeritz al país, y desapareció con la muerte del maestro, lo cual no es simple coincidencia sino el testimonio de que solamente un pensador y creador incorporado a la docencia pudo contribuir, bajo esta óptica, a formar generaciones de arquitectos. En este punto cabe citar las palabras de Olivia Zúñiga:

*Una parte trascendental de su labor en Jalisco son sus cursos universitarios. Su método tiene un sorprendente éxito y con él establece un nuevo sistema de enseñanza cuya influencia sobre el diseño en la nueva generación de arquitectos, ha sido considerable. Esas actividades modificaron y ampliaron la perspectiva de los estudiantes, pero su obra personal tuvo mayor ascendiente sobre todo ellos (Zúñiga, Olivia, 1963:25).*

Con su ausencia, la experiencia muestra que esta materia, al no haber personal docente con la formación y vocación de Goeritz, cayó primero en la mediocridad y tuvo que desaparecer después de los planes de enseñanza, ya que su impartición, en apariencia sencilla, necesita de un gran talento para no caer en una

práctica vacía de sentido para los alumnos. Al respecto Díaz Arrellano<sup>5</sup> comenta:

*Las clases de Mathías Goeritz efectivamente fueron un parteaguas para la carrera de arquitectura. Le conocí en la escuela de arquitectura de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos donde impartía clases, desde ese momento procuré platicar con él y descubrí que su discurso, conocimientos y constantes viajes —sin descuidar nunca sus clases—, filosofía y concepto del arte, hacían aún más significativa su obra, agregando a la emoción que despertaba ésta, los valores humanísticos de Goeritz. Al entender lo que él perseguía al crearla, su obra me produjo un mayor significado, al complementar con todo ese bagaje el entendimiento del porqué de sus realizaciones.*

### ¿Cómo educar la mirada? Los objetivos de la Educación visual de Goeritz

Al ser el objetivo de la clase *Educación visual* la formación y ampliación de la visión del estudiante con base en experiencias que desarrollaran su inventiva espontánea, para transformarlo en un ser observador e imaginativo, se buscó descubrir los medios de expresión que fueran propios a sus posibilidades intelectuales y emotivas, las cuales, una vez puestas en actividad, le darían una sincera valoración de su poder creativo. A continuación se expondrá, a modo de definición, un panorama de lo que se ha entendido como Educación visual, a partir de lo aprendido y experimentado en las clases de Mathías Goeritz.

*En la época actual en la cual el arte de la pintura y de la escultura se reduce a expresiones individualistas aisladas del ritmo esencial de la vida en general, existen algunos fenómenos que indican un cambio radical de la valorización artística. Mientras el artista sigue basándose en el concepto del Renacimiento que destaca el valor*

*del genio independiente, sintiéndose apartado y, muchas veces, subestimado por la sociedad, las exigencias del hombre moderno se dirigen a la aplicación de los encuentros formales a la vida diaria (Cuahonte, Leonor, 2007:69).*

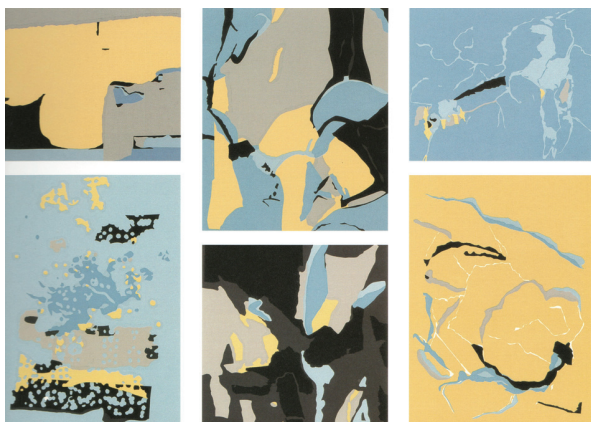
Las formas de representación visual y de la percepción del espacio evolucionaron de manera que la existencia de los objetos materiales depende no sólo de la percepción de nuestros sentidos, sino que su conocimiento obedece a la percepción o experimentación que tengamos de ellos (Gómez Alzate, 2008).

*El divorcio entre artista y sociedad se debe, esencialmente, a la falta de una ética común. La estética, no anclada ya en una ética firme e invariable, se ha convertido, desde el siglo XIX, en principio y fin de un arte puro, es decir: un arte despojado de su antigua función espiritual. Bajo el lema de L'art pour l'art, el mundo formal y colorístico tenía que perder su sentido de comunicación directa y literaria para ganar, en el campo de la estética, un mayor refinamiento y una perfección desconocida hasta entonces (Figuras 41 y 42) (Goeritz, 1961:69).*

*Así se explican las diversas manifestaciones del “arte abstracto” que se presentan en composiciones de manchas o formas geométricas realizadas con base en colores, texturas o materiales de cualquier índole, cuyo sentido y fin es, por lo general, una expresión de carácter personal, en donde la creatividad es el resultado de un proceso de liberación de los aspectos inhibitorios de la personalidad. El cuadro que recuerda un pedazo de muro en descomposición o el collage de elementos recogidos deliberadamente, llegan a apreciarse como obra de arte, ante todo por el hecho de ser presentado como tal (Goeritz, 1961:70).*

5. El Dr. Guillermo Díaz Arrellano, autor de este libro, fue alumno del maestro Mathías Goeritz.

41.



42.

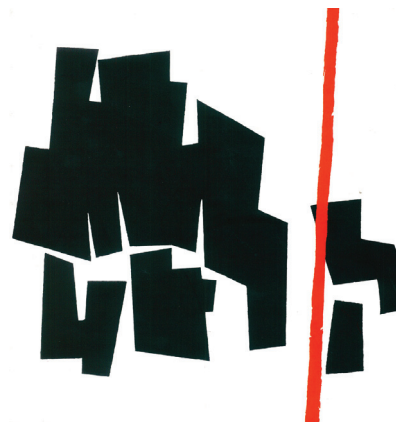


Figura 41.  
*Composición*,  
Josef Albers.

Figura 42.  
*Ideograma El Eco*.  
Mathías Goertiz.

A pesar de una serie de esfuerzos contrarios, entre los cuales se destacan las tendencias del *Art Nouveau*, del movimiento *De Stijl* o del *Bauhaus*, la mayoría de los artistas no han querido subordinarse a la arquitectura y siguen creando con rigurosa independencia. En sus obras no existe la preocupación de un servicio que, en tiempos anteriores, era inseparable de la obra de arte. Esta es la razón por la que el arte actual ha llegado a ser —no solamente un arte de minorías— sino según la opinión de algunos críticos, un arte menor.

Ahora bien, si nos detenemos a analizar la naturaleza de los productos resultado de la actividad humana que llamamos diseño, sean estos productos científicos, técnicos, industriales o artísticos, encontramos que todos ellos, conforme a lo planteado por Kepes, representan una aptitud creadora, lo que origina la determinación de ideas contrarias respecto al tipo de educación que se requiere para promover la creatividad. En tanto una corriente plantea una educación que permita expresar el yo, otra promueve que la enseñanza sin experimentación y el conocimiento derivada de ella, no permite crear objetos específicos.

Frente a este estado de cosas y al lado de los esfuerzos aislados de los escultores o pintores, las escuelas de arquitectos se esforzaron en seguir el ejemplo de la *Bauhaus*, introduciendo cátedras de experimentación elemental para enfrentar a los estudiantes al mundo plástico moderno, con el fin de crear un ambiente estético y espiritualmente más elevado en sus construcciones. Aunque los trabajos desarrollados en esos cursos no alcanzaron el nivel de obras presentadas en galerías artísticas, ya que

no fueron elaboradas con el fin de ser expuestas ni con la intención de ser arte, se buscó ejercitar valores visuales o táctiles para enriquecer el mundo formal del estudiante.

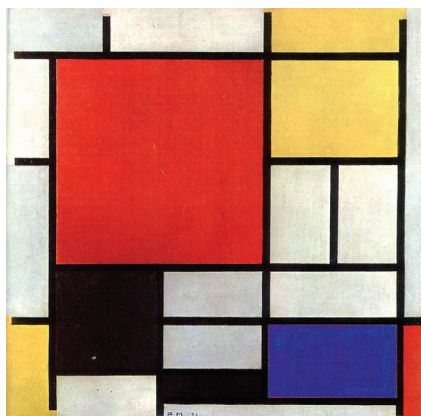
La educación experimental se ha inspirado y sigue haciéndolo en los encuentros formales y colorísticos de los pintores o escultores profesionales, dando ideas novedosas en el campo de la plástica. Es esta labor una de las justificaciones más válidas del arte abstracto contemporáneo, aunque varias veces ha sido aceptada como tal por parte de sus representantes que insisten, generalmente, en un significado más profundo de sus obras.

Un ejemplo sobresaliente de la influencia del arte en la arquitectura del movimiento moderno, fue el caso de Piet Mondrian y el Gran ventanal del refectorio del Convento de la Tourette, que muestra ligas estrechas con su obra pictórica, la que se sublimó en un lenguaje de composiciones de líneas verticales y horizontales, entre las cuales el artista colocó —generalmente con gran sentido de economía— campos planos de color. A pesar de, o quizá precisamente gracias a lo limitado de la obra de Mondrian (Figura 43 y 44), su influencia fue decisiva para la enseñanza de la arquitectura moderna (Goertiz, 1961).

El campo del juego estético de las composiciones de Piet Mondrian fue ampliado considerablemente por Kandinsky y —más tarde— por Moholy Nagy en las enseñanzas del *Bauhaus* alemán. Primero ahí, y al acabarse la *Bauhaus*, en el Instituto de Diseño de Chicago fundado por Nagy, donde evolucionó la idea de una educación de la sensibilidad, en un sentido como hoy en día domina en la mayoría de las escuelas de diseño y arquitectura del mundo occidental.



43.



44.



**Figura 43.** *Composición en rojo, amarillo, azul y negro 1921.*

**Figura 44.** Casa Schroeder (1924), clara influencia de Mondrian en la arquitectura.

*Siendo el diseño urbanístico arquitectónico se considera el marco en el cual entran todas las variantes del diseño moderno y medianamente se entienden las ligas de los diferentes campos de acción. Aunque en muchas partes del mundo todavía no se ha reconocido la importancia primordial del diseño, la evolución inevitable indica que las Escuelas de Bellas Artes o de las Artes Plásticas tienden a desaparecer, o se convertirán en escuelas de diseño (Cuahonte, 2007:10).*

La base de cualquier educación del diseño es precisamente, y sin lugar a dudas, aquella formación a la cual en México se ha dado el nombre de “Educación visual”, “Educación plástica” o a veces simplemente “diseño”. Esta forma de educación incluye todas las ramas, desde las teóricas basadas en la filosofía y la historia de la estética, hasta la práctica del uso de los materiales más diversos y su aplicación técnica.

En México no existe todavía ningún libro que sirva de guía para la impartición de esta materia a pesar de los esfuerzos que en esta dirección se hicieron en un seminario de la Escuela Nacional de Arquitectura (UNAM). Los únicos libros que hasta ahora se han usado son los de Moholy Nagy y Kepes, editados en inglés. De ahí la relevancia del método de enseñanza utilizado por Goeritz en las escuelas de arquitectura.<sup>6</sup>

En las clases y talleres de Mathías, aparte de la introducción a las teorías, la primera serie de ejercicios prácticos que se aplicaban tenían el fin de proporcionar un amplio conocimiento y manejo de técnicas y materiales (grafos, escuadras, papel, tinta, madera, alambre, plástico, vidrio, arena, fibras, colores, etc.). Las

primeras manifestaciones en el campo de la creación se realizaban con temas simples.

Estos ejercicios resultaban muy atractivos, además de productivos, debido a la experimentación libre con materiales como metal, vidrio, madera o alambre. El objetivo de Mathías era lograr que los alumnos exploraran el espacio visual y táctil a través de la disposición de diferentes elementos. Además planteaba problemáticas diferentes, como la de expresar efectos cinéticos (ascendencia, desplazamiento, movimientos espirales, etc.) o efectos sensoriales y aun emocionales (alegría, melancolía, rigidez, volatilidad, etc.). Con resortes, trozos de madera, alambre, algodón, tuercas, clavos, ladrillos y cualquier otro tipo de material que tuviera disponible, se debía generar el efecto, la emoción o sensación que Mathías planteaba como reto.

Un segundo paso buscaba desarrollar la confianza del alumno en su posibilidad creadora, al proponer un tema que el alumno se viera obligado a imaginar la respuesta a la problemática sin el auxilio de experiencias ajenas a él, sin textos o revistas, es decir, sin experiencia previa. En estos ejercicios el estudiante tenía gran libertad en la elección de materiales para expresarse. Una serie de

6. Las reflexiones que se presentan en este libro se desarrollaron con base en la experiencia personal y profesional del Dr. Guillermo Díaz Arellano, primero como alumno (en la Universidad Autónoma del Estado de Morelos) del curso de Educación visual y después como miembro del profesorado que colaboró con el maestro Mathías Goeritz en el Taller B de diseño, coordinado por la arquitecta Lilly Nieto Belmont, al que también se integraron el arquitecto Diego Matthai, el escultor Sebastián, y como invitado en el campo de las artes plásticas Herbert Bayer de la escuela Bauhaus.

estudios de color, textura, espacio, luz, sombra, sonido, movimiento, etc., debían ser considerados.

Ya que la disciplina exige que la creación esté sujeta a convenciones, se debían buscar todas las posibilidades en el tema y en el material. Al tema se le imponían restricciones y condiciones en la interpretación, principalmente en el uso de materiales definidos. Los ejercicios que conducían a este fin estaban sujetos, por lo general, a límites de tiempo para su realización.

La aplicación de temas de composición arquitectónica se realizaba después de una amplia discusión entre alumnos, maestros, arquitectos y colaboradores de distintas disciplinas (médico, psiquiatra, pintor, etc.) para visualizar el problema desde diferentes puntos: conjunto, unidad, estructura, composición. Paralelo a ejercicios más avanzados, que podían ser individuales o de grupo, se impartía un curso de maquetas.

Es necesario insistir en que los cursos de *Educación visual* no perseguían la formación de artistas, pintores o escultores. El uso de la palabra “arte” quedaba excluido y hasta prohibido en clase. Se trataba de una simple educación del ojo y del sentido táctil, es decir, de la sensibilidad del joven, al cual se intenta dar la máxima cantidad de conocimientos y de recursos técnicos encausados a la búsqueda de un mundo formal propio que reflejara, en su más alto sentido, el espíritu de su época.

La *Educación visual* se asimiló, entonces, como una suerte de entrenamiento visual que debería comprender el desarrollo de al menos dos tipos diferentes de habilidades: por una parte, mejorar aptitudes para el análisis crítico y la comprensión de objetos visuales orientados a una experiencia estética. Esto incluiría desde objetos de uso práctico y cotidiano hasta creaciones que fueran producto de disciplinas más complejas, como: la arquitectura, el diseño urbano, la pintura y la escultura, entre otras.

La segunda habilidad se referiría al desarrollo de capacidades para el manejo de técnicas específicas de cada disciplina, en función de la creación de objetos visuales

para la comunicación. En este sentido, Goeritz puso especial énfasis en los postulados de la *Educación visual* propuestos por Keppes, que sugieren tener siempre en cuenta que, en la percepción y/o elaboración de una imagen intervienen aspectos físicos comunes y universales relacionados íntimamente a la estructura del aparato visual y del cerebro humano —lo que hoy día se conoce como neurofisiología de la percepción—, a los que se le suman aspectos no visuales que se relacionan con lo cultural y lo individual.

Mathías Goeritz comprendió bien que, en la suma de ambos aspectos sería posible concretar propuestas nuevas, distintas y originales.

Como puede observarse, con este método de enseñanza-aprendizaje el diseño se convirtió en una tarea muy creativa, en donde la meta era proporcionar medios para transmitir emociones a través de diseños que rebasaran lo meramente funcional.

## La emoción

La emoción se define como una reacción subjetiva altamente influida por la experiencia. Para el ser humano la obtención de una emoción por lo regular involucra un conjunto de cogniciones, actitudes y creencias que son utilizadas para valorar una situación concreta; por tanto, cada individuo percibe una emoción de forma particular dependiendo de sus experiencias anteriores, de su aprendizaje, carácter y de la situación concreta.

Es necesario precisar que algunas de las reacciones fisiológicas y comportamentales que desencadenan nuestras emociones son innatas, mientras que otras pueden adquirirse, así nuestras emociones básicas como el miedo, el enfado o la alegría se van haciendo más complejas gracias al lenguaje, debido al uso de símbolos, signos y significados.

El arte tiene el privilegio de ser uno de los principales agentes productores de emoción y en ello tiene una

participación muy importante la visión. Citando nuevamente a Kepes (1968), nuestro ojo recibe el estímulo y nuestra tendencia a crear el orden convierte las impresiones en formas significativas ya sea para articular y estructurar imágenes, o para separar formas, cosas o sucesos, permitiendo la organización del ambiente físico y espacial.

Aunque por tradición se ha separado el pensamiento del sentimiento; la cognición de la emoción; la razón de la pasión; Arnheim al vincular el arte a los conceptos de emoción y sentimiento, establece para el caso de la emoción tres fases ligadas a procesos cognitivos: “un acto de cognición, una lucha motivacional causada por la cognición y un despertar causado por ambos” (1993:44), determinando la indisoluble relación de la razón y la emoción, con lo que la idea de la existencia de la racionalidad sin mezcla de emoción alguna es sólo un sueño.

Este autor ejemplifica estas fases con el encuentro con una serpiente venenosa, en donde el reconocimiento de la serpiente y la identificación del peligro constituyen la primera fase del acto cognitivo; el huir representa la lucha motivacional y, finalmente, la emoción y la exaltación se producen al escapar. Respecto al concepto de intuición lo define como “la habilidad mental reservada a la percepción sensorial”; con la cual el ser humano explora y comprende el mundo que lo rodea (Arnheim, 1993:44).

El mismo autor establece que el principal uso del arte consiste en ayudar a la mente a entender el mundo complejo en que se encuentra y que no sólo es un acto de percepción de imágenes ópticas, sino que incluye identificación, clasificación y expresión dinámica (lo que algunos definen como sentimientos y este autor denomina intuición perceptual).

Luego entonces, toda emoción es susceptible de referenciarse artísticamente y su representación permite al espectador recibir y sentir empatía mediante alguna emoción, lo que no necesariamente implica una relación directa con la situación que la provoca. Así, y en

especial en la representación artística, cualquier emoción puede experimentarse mediante la percepción.

En la actualidad, la disciplina que particularmente se ha ocupado de este tema, mediante la emisión de teorías que hacen notar la importancia de las emociones en el aprendizaje es la neurobiología, confirmando que estas impresiones se asocian a la memoria (cognición) y, por tanto, a una mayor capacidad de aprendizaje. Bajo este argumento la emoción y el aprendizaje están íntimamente relacionados, circunstancia que consideraron Mathías Goeritz y varios de los representantes de las vanguardias artísticas de principios del siglo XX, al emplear la percepción y la emisión de emociones, como una valiosa herramienta para la enseñanza del arte y del diseño.

La emoción no únicamente es una herramienta muy importante para promover el aprendizaje, sino que influye de forma decisiva en el desarrollo de la afectividad en cada alumno, permitiendo una visión distinta del arte al fomentar conexiones entre diferentes disciplinas. Los cursos de *Educación visual* de Mathías Goeritz promovieron un ambiente para el disfrute, el estímulo y el desafío, creando condiciones para que los estudiantes aprendieran, recordaran y usaran las experiencias que les produjeran reacciones emocionales.

Como lo hemos comentado con anterioridad, en el arte la percepción visual es básica: percibir espacios delimitados que se dirigen hacia un punto de fuga determinado, marcando el sentido de verticalidad u horizontalidad, o un espacio matizado por la luz, produce en el espectador una respuesta emocional de sus sentidos. Mathías Goeritz, además, mencionaba que al percibir el espacio, al recorrerlo, se produce una clasificación y ordenación de las impresiones sensoriales, no solamente del campo visual, sino también de las impresiones sensoriales del oído (al oír pasos, oraciones o música), asimismo, el sentido del tacto tiene participación cuando se perciben las sensaciones que produce el contacto con el mobiliario, con las texturas o la percepción de la



temperatura por medio de la vista y del cuerpo mismo. Es decir, nuestras experiencias proceden de los rasgos del mundo visible que nos rodea y es éste el que puede producir la experiencia de la emoción.

Cuando Mathías Goeritz descubrió el arte del hombre primitivo en Altamira plantea la construcción de un nuevo mundo. Para Gyorgy Kepes (1968:i) citando a Walt Wilman sería como “Si la cordura primigenia de la naturaleza puede ser absorbida mediante la visión, si se induce al hombre a verla, puede reproducirla en el mundo que él mismo se modela” de tal modo que los hombres que viven heridos emocional e intelectualmente y, por tanto, heridos en su sensibilidad, pueden reeducar la visión y recobrar la pérdida de sensibilidad.

*[...] Los artistas son, por así decirlo, sismógrafos vivientes, dotados de una especial sensibilidad para la condición humana. Registran nuestros conflictos y esperanzas, y su respuesta inmediata y directa a las cualidades sensoriales del mundo nos ayuda a concertar una alianza con el presente vivo (Gyorgy Kepes, 1968:i).*

Gyorgy Kepes es quizá el artista que de forma más precisa plantea la relación arte, cognición, impresión visual, sentimiento y emoción, al afirmar que:

*La característica básica de toda expresión artística es el ordenamiento de una impresión visual en una forma coherente, completa y viva. La diferencia entre una simple expresión, por intensa y reveladora que sea, y una imagen artística de esta expresión, reside en el alcance y la estructura de su forma. Esta estructura es específica. Los colores, las líneas y las formas correspondientes a las impresiones que reciben nuestros sentidos están organizados en un equilibrio, una armonía o un ritmo que se halla en análoga correspondencia con los sentimientos; y éstos son, a su vez análogos de pensamientos e ideas. Una imagen artística, por lo tanto, es más que un agradable halago de los sentidos y más que una gráfica de emociones; tiene una dimensión en profundidad y, para cada nivel, hay un nivel correspondiente de respuesta humana al mundo. De esta manera, una*

*forma artística es una forma simbólica de nuestro mundo interior de sensaciones, sentimientos y pensamientos. La intensidad del modelo sensorial refuerza el modelo emocional e intelectual; a la inversa, nuestro intelecto ilumina tal modelo sensorial y le confiere poder simbólico. Esta unidad esencial de la experiencia primaria de los sentidos y de su evaluación intelectual hace que la forma artística sea única en la experiencia humana y, por lo tanto, en la cultura. Nuestra experiencia humana más íntima es el amor, en el que también sensación, sentimiento e idea viven en unidad vital.*

*La unidad fundamental de la sensación directa y del concepto intelectual hace que la visión artística sea diferente del conocimiento científico y de la simple respuesta de los sentidos a las situaciones. En ella se combinan ambas cosas. Repetimos: la unidad de lo sensorio, lo emocional y lo racional es lo único que puede hacer que las formas ordenadas de la visión artística sean preciosas contribuciones únicas a la cultura humana (Gyorgy Kepes, 1968:ii).*

Por tanto, en el arte se da la conexión entre todos los estratos de nuestro universo interior de sensaciones, sentimientos y pensamientos cuando nuestros sentidos entran en contacto con la representación artística. Al sentir los espacios interiores y exteriores, al recorrer la obra misma, la intensidad del modelo sensorial que percibe límites y perspectivas, refuerza el modelo emocional e intelectual. Pero también se da el proceso inverso cuando nuestro intelecto transmite ideas al modelo sensorial y le confiere poder simbólico. Por ejemplo, al recorrer una catedral gótica las sensaciones experimentadas y las emociones surgidas pueden traducirse en nuestro intelecto al calificar a este espacio como religioso, místico, de adoración, pero podría suceder también que se le asigne otra connotación que aporte valores diversos al modelo sensorial, al conocer la historia o intención del artista de la obra.

En efecto, “Cuando más profunda es la experiencia del artista ante determinada forma, tanto más fuerte es su necesidad interior de comunicarla. Por lo tanto, a

todo artista verdadero es inherente el afán de exploración para el desarrollo de mejores instrumentos de comunicación” (Gyorgy Kepes, 1968:ii).

Es así que la relación entre emoción y motivación es íntima, ya que se trata de una experiencia presente en cualquier tipo de actividad que posea las dos principales características de la conducta motivada: dirección e intensidad. En donde la motivación energiza la conducta y la emoción produce que la conducta se realice de forma más vigorosa. Es decir, tanto la motivación como el papel de las emociones en el arte se relacionan con los descubrimientos, sobre todo los que se realizan en las primeras experiencias.

Los colores, las líneas y las formas correspondientes a las impresiones que reciben nuestros sentidos están organizados en un equilibrio, una armonía o un ritmo que tiene una correspondencia con los sentimientos; y éstos son, a su vez, equivalentes a pensamientos e ideas. Por tanto, una imagen artística es más que un agradable halago de los sentidos y más que un esquema de emociones; es una dimensión profunda de una respuesta humana al mundo. Es decir, una representación artística es una forma simbólica de un mundo interior de sensaciones, sentimientos y pensamientos. Kepes (1968) menciona que la intensidad del modelo sensorial refuerza el modelo emocional e intelectual y que nuestro intelecto afecta al modelo sensorial y le confiere poder simbólico.

Por ello la unidad de la experiencia de los sentidos y su evaluación intelectual hace que la forma artística sea única en la experiencia humana y, por lo tanto, en la cultura.

Mathías Goeritz trabajó en este sentido y en una ocasión comentó, refiriéndose a sus intervenciones en el hotel Camino Real, que en la tarea de modelar el espacio y darle un significado enriqueciendo el lenguaje del mismo, él podría definirse como decorador, sin embargo, dado que en México este término tenía una connotación peyorativa, su trabajo se podía definir como el de

transformar el significado de los espacios y dotarlos de una energía para despertar lo emocional en las personas que lo utilizaban o percibían.

En el hotel Camino Real, en colaboración con el escultor Alexander Calder, se instaló una escultura de acero de grandes dimensiones, de color rojo, enmarcada en un espacio predominantemente blanco, lo cual dotó a una de las salas del hotel de un significado más amplio, al proporcionarle a un espacio de convivencia, sensaciones contrastantes y diversas emociones.

Como colofón de esta sección mencionaremos que la característica de toda expresión artística es el ordenamiento de una impresión visual de forma coherente, completa y viva. Una imagen artística es una forma simbólica aprehendida por los sentidos mediante: sensaciones, sentimientos y pensamientos (Figuras 45 y 46).

*Cualquier creación artística es hija de su tiempo y la mayoría de las veces, madre de nuestros propios sentimientos igualmente, cada periodo cultural produce un arte que le es propio y que no puede repetirse. Pretender revivir principios artísticos del pasado puede dar como resultado, en el mejor de los casos, obras de arte que sean como un niño muerto antes de nacer. Por ejemplo es totalmente imposible sentir y vivir interiormente como lo hacían los antiguos griegos. Hay, a pesar de esto, otra igualdad exterior de las formas artísticas que se asienta en una gran necesidad. La igualdad de la aspiración espiritual en todo el medio moral-espiritual, la aspiración hacia metas que perseguidas primero, fueron luego olvidadas; es decir; la igualdad del sentir interno de todo un periodo puede llevar lógicamente al empleo de formas que en un periodo anterior sirvieron positivamente a las mismas aspiraciones. Así nació parte de nuestra simpatía, nuestra comprensión y nuestro parentesco espiritual con los primitivos. Como nosotros, esos artistas puros buscaron reflejar en sus obras únicamente lo esencial: La renuncia a lo contingente apareció por sí sola (Kandinsky Wassily, 2014:7 y 8).*

45.

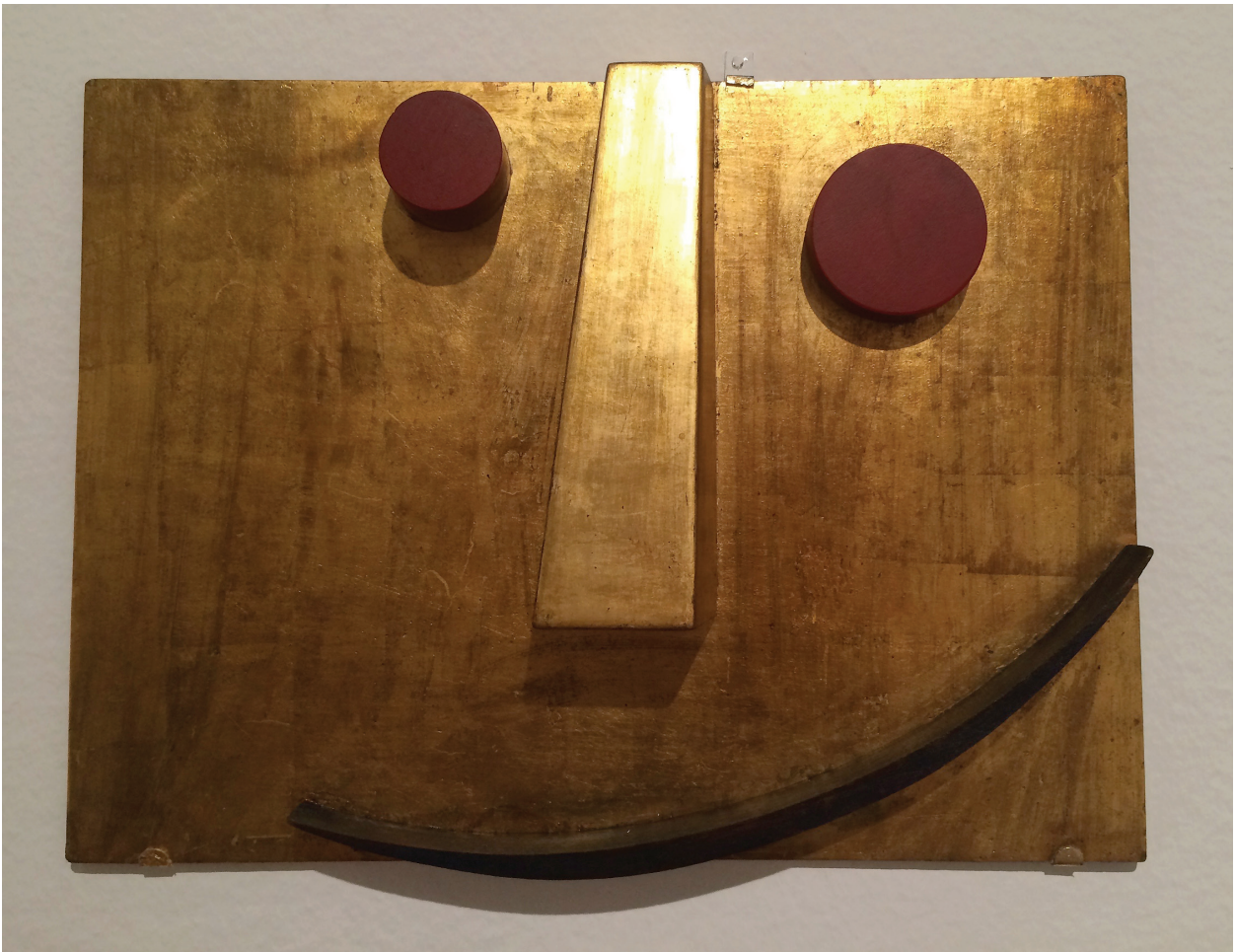
**Figura 45.** *Mensaje XV.*  
*Levítico XX18*, Mathías Goeritz.

**Figura 46.** *Autorretrato*,  
Mathías Goeritz.





46.





## Capítulo III

# Rutas de la Educación visual

“Hay que insistir en que los cursos de Educación visual no persiguen el fin de crear artistas, pintores o escultores. El uso de la palabra arte queda excluido y hasta prohibido en las clases. Se trata de una simple educación del ojo y del sentido táctil, es decir, de la sensibilidad del joven arquitecto, al cual se intenta dar la máxima cantidad de conocimientos y de recursos técnicos encausados en la búsqueda de un mundo formal propio que refleje, en su más alto sentido, el espíritu de su época”

Mathías Goeritz

En el capítulo anterior nos referimos al vínculo que tuvo Mathías Goeritz con la obra coordinada por Gyorgy Kepes, *La Educación visual*, que reunió los estudios y análisis de varios autores de vanguardia, aplicados a las diferentes corrientes experimentales desarrolladas a principios del siglo XX. El título de este libro dio origen a la materia que desde entonces impartiría Goeritz en diferentes universidades y que, sin lugar a dudas, dejaría en la mayoría de sus alumnos el sello personal de aplicar y activar esta asignatura. En las primeras páginas de la obra de Kepes, Mathías Goeritz pudo leer:

*La visión, nuestra respuesta creadora al mundo, es básica, sea cual fuere el área de nuestra implicación con el mundo. Es un factor central en el modelamiento de nuestro ambiente físico y espacial, en la captación de los nuevos aspectos de la naturaleza revelados por la ciencia moderna y, por encima de todo, en la experiencia de los artistas, quienes acentúan nuestra percepción de las cualidades de la vida y de sus alegrías y sin sabores (Kepes Gyorgy, 1968:ii).*

Este mensaje influyó en la formulación de los conceptos que más tarde concretaría Mathías en su obra y práctica docente. Sin embargo, es importante destacar otra de sus facetas que anima, inspira y motiva al hombre a producir armonía: la espiritualidad, entendida como la disposición del individuo, principalmente moral, psíquica o cultural, a investigar y desarrollar las características de su espíritu.<sup>7</sup>

Desde esta perspectiva Mathías afirmaba que el hombre no estaba hecho sólo para racionalizar, sino también para tener fe. “La estética sin un soporte ético seguro puede producir resultados interesantes, incluso bellos, pero no arte. El arte es un servicio y, si el arte no tiene función espiritual, todos nuestros esfuerzos están

condenados a llevarnos a una clase de arte egocéntrico hecho por intelectuales para intelectuales (Arnheim, Rudolf, 1964:65).

Para Goeritz el arte, en general, es un reflejo del espíritu del hombre de una época, y en su creación se requiere humanidad absoluta, belleza de espíritu, forma, autenticidad, sabiduría y tolerancia. Opiniones que enfrentaban, por un lado, la idea de que las facultades del raciocinio y la sensibilidad constituyen una especie de centro, y por otro, que las funciones motoras del alma son la periferia; también se oponía a la tendencia de presentar el arte como una esfera de estudio independiente y suponer que la intuición e intelecto, sentimiento y razonamiento, arte y ciencia coexisten pero no interactúan (Arnheim, 2011) (Figura 47).

La sinergia de estas ideas permitió, con base en la *Educación visual*, identificar en el quehacer creador de Goeritz diferentes rutas artísticas, donde la creatividad radica en la continua evolución y en su constante cuestionamiento de la realidad que le rodea. La búsqueda de respuestas lo llevó a experimentar, a poner en práctica hipótesis y supuestos, a concebir el arte como un instructor del significado de la experiencia directa (Figura 48).

Mathías Goeritz promovió estas particularidades creativas, cuya expresión no se limitó a la plástica. El espíritu inquieto que le caracterizaba lo condujo a exponer sus reflexiones por escrito, en artículos y *Manifestos*, utilizando la poética o la retórica. A continuación un recuento sucinto de lo podíamos definir como *conceptos/propuestas/manifestos plásticos* del maestro (Figura 49).

## Las rutas: conceptos, definiciones y manifestos

### Ruta 1: de la materia al espíritu

Sus escritos nos permiten entender los conceptos que rigieron la concepción del arte de Goeritz y lo que

7. El espíritu se define como el vigor natural o fortaleza que anima al ser humano a actuar, por ejemplo, el ánimo, el valor, el esfuerzo, la vivacidad y el ingenio.



47.



**Figura 47.** *Macho con machete*,  
Mathías Goeritz.

**Figura 48.** Escultura,  
Mathías Goeritz.

**Figura 49.** C. Mathías Goeritz.

48.



49.



postularía de manera plástica en su obra. Díaz Arellano refiere:

*Cuando me acerqué a Mathías Goeritz, lo que más me interesaba era su obra; conocer las ideas que lo habían llevado al éxito y la popularidad que tenía como artista plástico. Llamaba especialmente mi atención lo que él significaba en el mundo del arte de las décadas de los años 60 y 70. Me entusiasmaba conocer su filosofía y postura personal frente a la creación artística, así como sus amplios conocimientos sobre el arte plástico contemporáneo. Me cautivaba el entusiasmo que Mathías Goeritz mostraba cuando hablaba sobre los diferentes periodos artísticos y sus obras más representativas, despertó una nueva manera de entender el arte y su evolución a lo largo de la historia. Me emocionaba y me atraía enormemente su forma de ver la vida, su misticismo cuando hablaba de los artistas que intervinieron en las catedrales góticas, en la escultura, en la pintura; la labor del vitralista, del tallador, del escultor o del carpintero; todos ellos trabajando sin un afán de destacar, unidos en el colectivo de un solo proyecto y movidos por el mismo fin: rendir culto, celebrar con su arte, como una suma de creativos convocados por su fe, su creencia en una entidad Divina.*

Goeritz con su actitud respecto a la plástica enaltecía al arte por la sencillez de las mentes creativas, capaces de anular el ego y sacrificar el reconocimiento de una autoría individual. Es decir, el sentido colectivo del gremio pasaba a un segundo término, con el afán de no opacar a la obra; así lo podemos ver en el texto que tituló *Declaración de principios*:

*Hubo un punto en que el hombre no pudo ya trabajar en la colectividad sin afirmar su ego, y surgió el Renacimiento; y ahora ha llegado el momento decisivo en el cual el hombre ya no puede vivir en la torre del aislamiento sin la conciencia colectiva (...)* (Mathías Goeritz, 1976).

A esta clara posición frente al sentido colectivo del arte se sumó un profundo sentido humanista —para muchos utópico—, que se explica por su carácter optimista:

*Se trata de un concepto de socialización del arte y de unificación de los valores espirituales. En la búsqueda del universo interior que permita al hombre crear una conciencia colectiva basada en el amor, el perdón y la humildad, la ambición mesiánica es abarcar a un grupo mayor, a la ciudad, al país entero, al continente, al orbe, es decir, al hombre, con el fin de mejorar al mundo* (Mathías Goeritz, 1976).

Estas ideas influyeron en discípulos y alumnos, no sólo en la forma de apreciar el arte, sino sobre todo en la forma de entender la obra plástica de Goeritz. Después de escuchar sus pláticas, resultaba inevitable quedar inmerso en la reflexión sobre su obra, su concepción del existir humano, de su manera de entender al arte y sumarlo a sus propias experiencias de vida. Se percibía al gran artista, capaz de llevar la reflexión teórica y filosófica de vida a la realización de sus obras.

Por ello es necesario comprender el sentido espiritual de la persona y de la obra de Goeritz. Ajeno —más no distante— de los discursos religiosos, su obra plástica mantuvo una esencia que hace grande al espíritu humano, hablamos de la búsqueda constante del crecimiento y del perfeccionamiento; del compartir con generosidad el conocimiento, la riqueza y las experiencias. En Mathías Goeritz imperó la congruencia entre lo que aprendió y enseñó; entre lo que encontró y entregó en su arte. Lo anterior es patente en sus reflexiones y en el *Manifiesto*, en donde proclamaba:

*No hace falta que el arte sea un instrumento para expresar problemas, aunque sí puede expresarlos si el artista los siente. Lo que sí debe expresar siempre es: HUMANIDAD, sin o con joie de vivre. Igual si expresa la obra alegría, tristeza o problemas de la vida, entre más profundos sean los valores humanos de una obra, mayor será su valor de arte* (citado en Cuahonte, Leonor 2007:61).

Al respecto hay que destacar que en la década de los años sesenta, la gran mayoría de manifestaciones

artísticas comenzaron a caracterizarse más por la espectacularidad que por un arte con contenido o propuestas auténticas. Podría decirse que, justamente el sentido de autenticidad y de originalidad se permutó hacia el efectismo y la sorpresa, mismas que por instantáneas se perdían en lo efímero, en lo fugaz. La publicidad y las estrategias mediáticas jugaron entonces un papel determinante en el impacto u olvido de una obra, e incluso de un artista.

En la primera mitad de los años sesenta, los llamados *Nuevos realistas*<sup>8</sup> destacaron por su proclive tendencia al efectismo y al escándalo. Son pocas las obras creadas por este grupo que lograron destacar, o al menos llamar la atención por proponer algún contenido teórico. En los años subsecuentes surgieron manifestaciones que presentaron al arte en facetas poco convencionales para la época con un contenido que no prometía permanencia. Tal fue el caso del *Accionismo* y el *Body art*, que en los últimos años de la década de los sesenta, presentaron un perfil cada vez más agresivo, a manera de apología de la violencia. Günter Brus, Vitto Acconci, Chris Burden, Pierre Molinier, Rudolf Schwarzkogler y Gina Pane, son algunos de los nombres que más destacaron en el panorama del arte basado en la violencia. Un arte que para muchos —entre ellos Goeritz— representaba un retroceso en la evolución creativa, ya que habían traspasado el límite de la destrucción y la autodestrucción, conduciendo a la creación artística al extremo de la degradación.

Para Mathías Goeritz, este ambiente revelaba una evidente crisis del arte, y así lo hizo saber en su manifiesto: *El arte oración contra el arte mierda* (citado en Olivia Zúñiga, 1963:43), cuya primera parte reveló una clara postura frente a las propuestas que basaban su sentido creativo en lo efímero:

*Comprendan que se trata de la lucha del arte oración  
contra el arte mierda. Presten atención:*

*El arte-mierda es el truco;  
la moda del instante,  
el erotismo fastidioso e impotente,  
la propaganda escandalosa del surrealismo  
intelectual y materialista,  
el egocentrismo consciente y subconsciente,  
el expresionismo gratuito, figurativo o abstracto,  
la broma dizque “profunda”,  
la lógica del espíritu sofisticado,  
el funcionalismo vulgar,  
el racionalismo pretencioso,  
la autodestrucción mecánica o individual,  
la luna conquistada,  
el cálculo decorativo,  
es toda la pornografía divertida y caótica  
del individualismo,  
la glorificación del ego,  
la crueldad, la vanidad y la ambición,  
la violencia,  
el “bluff”  
y la mierda misma.*

Estas últimas líneas de la primera parte del manifiesto, sin duda hacen pensar en el impacto que causaron en el mundo del arte, por ejemplo, de las latas de Piero Manzoni, llamadas *Mierdas de artista*. El 12 de agosto de 1961, Manzoni expuso en la Galleria Pescetto de Albisola Marina, 90 latas que ostentaban etiquetas que indicaban su contenido: “*Merda d’artista*” (contenido neto 30 gramos, conservada al natural, producida y enlatada en mayo de 1961). La propuesta del autor se completaba, además, con el precio que proponía para su obra, el cual correspondía al valor corriente del oro, es decir, su peso en oro.

8. Impulsados por los conceptos teóricos de Pierre Restany, el grupo de los *Nuevos realistas* estuvo integrado por Yves Klein, Jean Tingely, Arman, César y Raoumond Hains.

Si bien, el urinario o *Fontaine* que Marcel Duchamp había expuesto en 1917 anunciaba ya la necesidad de una reflexión en torno a la función del artista frente a la autorreferencialidad de la obra de arte, para los años sesenta las *Mierdas de artista* llevó al extremo la propuesta, pues el mismo cuerpo del artista es el que se ofrecía al público como una obra de arte, y los vestigios del cuerpo se convirtieron en reliquias. Manzoni continuó su propuesta sacando a la venta los globos inflados con el aliento vital del autor, a los cuales tituló *Aliento de artista* o “*Fiato d'artista*” y el proyecto de la Sangre de artista o *Sangue d'artista*.

Estas contradicciones despertaron una profunda preocupación en Goeritz, y así lo reveló en la segunda parte del citado manifiesto, destacando lo que el arte había logrado trascender a lo largo de su evolución en la historia y que se contraponía al *Arte mierda*, antes descrito. En este punto el sentido espiritual cobró una importancia radical, al destacarlo como el sustento y motor de la *respuesta del arte ante el mundo* y la eternización de la creación artística. Lo que garantiza la permanencia del arte es precisamente que pueda manifestarse una y otra vez como una oración que se repite cada vez que invita a la reflexión, a la contemplación y al encuentro del espectador con la obra y consigo mismo. Así lo revelan las líneas que componen la segunda parte del manifiesto:

*El arte oración ¡es todo lo contrario!*  
*es la pirámide*  
*la catedral,*  
*el ideal,*  
*el amor místico o humano*  
*la abundancia en el corazón,*  
*la imagen de la nada y del todo,*  
*la lucha contra el ego y en pro de DIOS,*  
*la rebelión del DADA contra la incredulidad.*  
*El sol nunca alcanzado*  
*la crucifixión de la vanidad y de la ambición,*  
*la ley interior de la fe,*

*la forma y el color como expresión de la adoración,*  
*lo monocromático expresando lo metafísico,*  
*la experiencia emocional*  
*la línea, que con su modestia crea el*  
*mundo de la fantasía espiritual,*  
*la irracional y absurda belleza del canto gregoriano,*  
*el servicio y la entrega absolutas:*  
*ese es el ARTE*  
*ésa es la ORACIÓN*

Las líneas finales de este manifiesto dejaron claro su postura ante las tendencias del arte de ese momento, pero sobre todo, revelan su preocupación por las consecuencias que esto anunciaba para el futuro del arte: “Desde hace algunos años, nos perseguimos con artificiosidades del arte-mierda que se encuentran en las galerías oficiales y particulares, en casas elegantes y en museos. ¡Por favor, DETÉNGANSE!”

La preocupación de Goeritz ante la falta de exigencia en el arte respondía, a un momento de crisis, principalmente espiritual:

*Debido a su sensibilidad, el artista se encuentra más expuesto a la corrupción de su tiempo, a la cual le es difícil resistir puesto que ya no le respaldan fuerzas espirituales favorables. Este hecho explica, fundamentalmente, la crisis del arte actual. El artista no encuentra otro camino que el de la afirmación de su ego. Vive y respira de su yo. Le falta un ideal profundo, claro y verdadero, que esté fuera de su propia personalidad. Le falta la auténtica religiosidad. El resultado es una aplastante cantidad de “arte menor” en el mundo actual (Cuahonte, Leonor 2007:211).*

Muy probablemente Goeritz al hablar de religiosidad no se refería a la actividad religiosa, a la dedicación o la creencia, sino a componentes del comportamiento religioso representados por el conocimiento (saber- cognición), el efecto en el espíritu (sentir- afecto) y el comportamiento material, lo que nos refiere a la conexión con lo



que está más allá de la vida terrenal no sólo a partir de acciones como el rezo, la devoción o la pasión por un objeto de adoración, sino en formas de comunicarse, en actitudes que tienen que ver, sin duda, con esa íntima relación con lo que no podemos comprender racionalmente.

### Ruta 2: escultura y escultura transitable

El mundo formal, sobre todo el concepto de impacto dimensional,<sup>9</sup> y la concepción espiritual del México antiguo provocó un choque en la sensibilidad siempre alerta de Mathías Goeritz. Muy pronto comenzó a dedicarse a la escultura. La técnica la aprendió con Romualdo de la Cruz, maestro tallista y escultor tradicional que más tarde se convirtió en su ayudante y amigo personal.

El carácter imponente de las formas, su grandiosidad, a menudo amenazador y “cosmogónico”, exigió de Goeritz la búsqueda de modulaciones espaciales inherentes al territorio y al paisaje urbano, abriendo la puerta a un debate que aún hoy sigue siendo tema de discusión: ¿qué es mejor, perder las esculturas en los espacios abiertos del cambiante paisaje urbano o limitar su apreciación en el encierro de la sala de un museo? Más que una respuesta, esta cuestión generó un debate por demás productivo, puesto que orientó el interés en el espectador a quien, a final de cuentas, es al que está dirigida la intención de goce de la obra.

De hecho, más que en cualquier otra forma del arte, la escultura requiere del espectador una disposición plena para su apreciación. Se requiere que éste permanezca de pie y a una distancia apropiada, para luego adoptar una actitud de contemplación activa. La escultura con frecuencia se percibe como un compromiso entre la arquitectura y la pintura. El entorno de exposición, por tanto, debe mantener una disposición espacial que le permita al espectador entrar al ámbito de expresión de la escultura: “Para mí la escultura es un arte de aire libre. La luz del día —en días grises o radiantes, con sol o con lluvia— revela la mejor iluminación, más astuta y

más ingeniosa de cualquier museo” Henry Moore (citado en Frasnay, D., 1969:179, 180 y 191).

El quehacer de Goeritz como escultor comienza cuando los socios del Casino de Guadalajara le encargaron dos esculturas y una pintura mural. Apenas entregadas dichas obras, son devueltas por disgustar a los “indignados” socios. Su obra *El animal* entusiasmó al arquitecto-paisajista Luis Barragán y le encomendó la escultura para la entrada a “Jardines del Pedregal” en la Ciudad de México. La segunda, *Los amantes*, servirá —años después— de maqueta a la monumental figura *Los amantes de Acapulco* que Goeritz realizó en concreto armado frente a la entrada del “Hotel Presidente” de la ciudad de Acapulco, Gro.

Como se mencionó con anterioridad los trabajos que Goeritz realizó en sus primeros años de escultor, muestran una inquietud formal determinada: la influencia del arte prehispánico, especialmente la del occidente de México (Figuras 50 y 51). Aunque también se observa que se apoyó en el expresionismo que predomina en sus abstracciones, en el sellado grito de sus *animales*, en el trémulo lenguaje de sus *grupos, torsos o manos*, donde se patentiza la tortura de un ser en busca de una razón para su arte. Por ejemplo su obra, *Salvadores de Auschwitz* (1950-1952) —diez esculturas distintas— fueron esculpidas en madera, bronce, piedra o hierro forjado. Muchas de estas estatuas pueden dividirse en diferentes grupos, aunque casi todas tienen algo en común: sus formas están en continuo movimiento, dentro de una abstracción más o menos avanzada.

En esta época, Goeritz tenía una gran preocupación por la escultura móvil, por ello algunas de sus figuras están articuladas: *El bailarín*, *El animal herido* y, finalmente, *El gallo* (Figuras 52, 523 y 54). Hay piezas

9. En el capítulo uno se mencionó que el impacto dimensional se refiere a las relaciones que se establecen entre el emplazamiento, espacio, escala y volumetría de los objetos.

**Figura 50.** *Prismas triangulares 7*, Mathías Goeritz.

**Figura 51.** *Prismas triangulares 8*, Mathías Goeritz.

independientes para la integración de: *Siete formas en reposo* o *El animal de tres piezas*. En sus esculturas se percibe una voluntad de arrancarlas del estatismo de la tercera dimensión y conferirles la posibilidad de variaciones e intenciones diversas. Por su fuerza expresiva, destacan dos grandes relieves: *La mano divina*, realizada por encargo del sacerdote de la Iglesia de San Lorenzo, en la Ciudad de México, del doctor Ramón de Ertze Garamendi y del arquitecto Ricardo de Robina. El segundo; *La mano codiciosa* (relieve policromado, por encargo también del arquitecto Robina). En estos dos trabajos se advierte cierta influencia del muralismo mexicano. Para la Iglesia de San Lorenzo, por lo menos, el artista consigue integrar sus volúmenes en el marco arquitectónico de una reconstrucción ejemplar, a través de un tratamiento monocromático del muro entero.

La mayor parte del trabajo de este periodo está relacionado con la arquitectura, aunque concretada en años posteriores y corresponde espiritual y formalmente a la primera fase de su obra escultórica. Sin embargo, se destacan una serie de *Cruces* y la monumental escultura *Moisés* (I), con la cual se perfila el sólido estilo de los años venideros. Las primeras exposiciones en la Ciudad de México fueron en distintas galerías. En 1950, en la galería Clardecor y en 1952, en la de Arte Mexicano. A Goeritz no le interesa ser un “buen pintor” o un “buen escultor”, con frecuencia, mencionaba que él era un filósofo que se valía del arte para resolver sus propias preocupaciones. Tampoco le inquietaba pasar de una técnica a otra, de un tema a otro, de un material a otro, la producción de esa época fue de una variedad y discontinuidad sorprendentes.

Quizá la idea de que la escultura requiere del espectador una actitud de contemplación activa, provocó que Mathías Goeritz experimentara con la tendencia de la escultura transitable. En palabras del profesor de artes plásticas de la Universidad de Costa Rica, Esteban Coto Gasso, la escultura transitable es una tendencia artística

50.

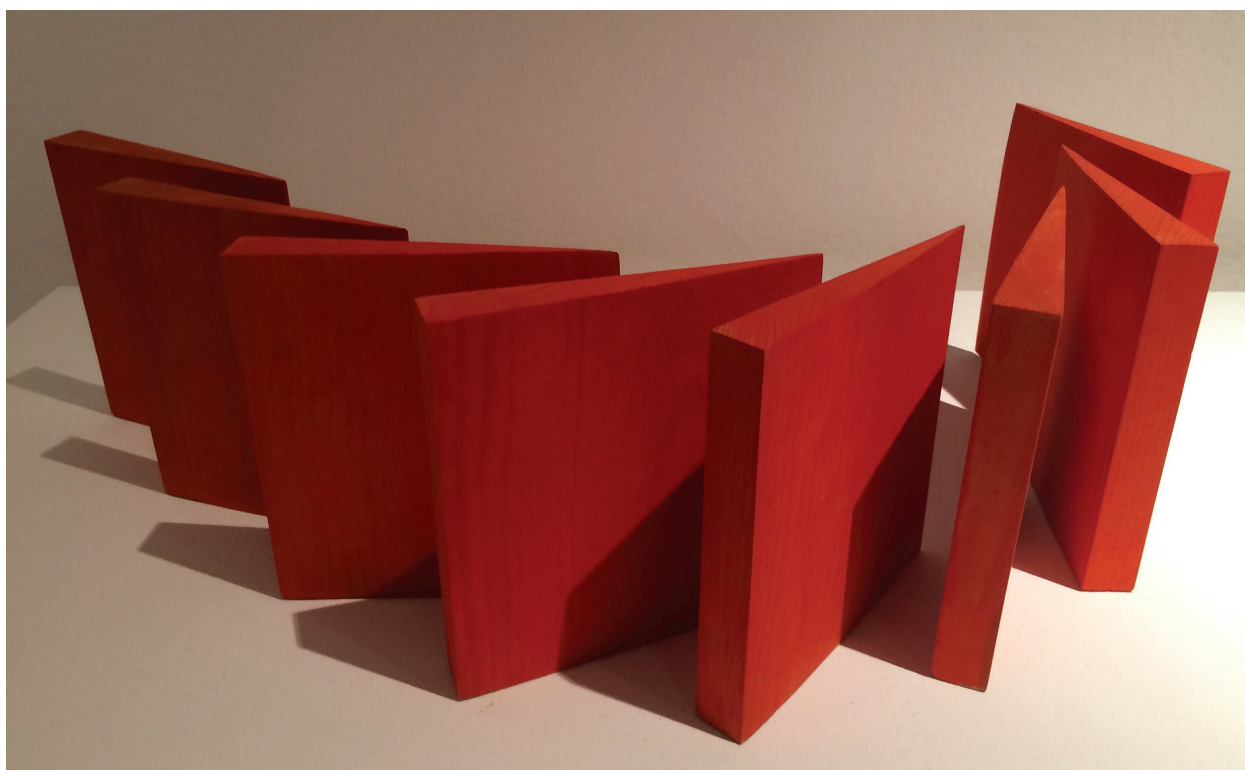


que viene desarrollándose desde los años cincuenta del siglo XX y tiene la finalidad de exaltar la percepción del espacio real. Juan Acha explica esta tendencia:

*Se trata de una escultura pública, diferente al monumento, pues éste casi nunca es transitable y, si lo es, nos lo impide el inevitable pedestal que lo sostiene. La escultura transitable estaría, consecuentemente, a ras del suelo y quedaría integrada por una pieza o por varias. Al ser transitable comprenderá espacios amplios con relación al hombre y también abiertos, diferenciándose del espacio habitable y cerrado de la arquitectura y de las ambientaciones (Acha, 1981:283).*

Otras definiciones o conceptos sobre esta tendencia son expresados por Theodoro Adorno y Rita Eder (2015). El primero explica que el arte tiene la capacidad de oponer siempre una pregunta ante la certidumbre del sentido común y que una escultura transitable contribuye con su volumen, formas, rutas y trazos a experimentar estas preguntas mientras se interactúa con ellas. La aseveración de Adorno enriquece la definición de Acha (1981) ya que además de plantear la materialización de

51.



la obra mediante el lenguaje plástico, adiciona la cualidad de que la obra se integra al espacio mediante la interacción con el público, buscando que el espectador no sólo interactúe con la obra sino con su entorno.

En síntesis, la escultura transitable muestra las siguientes características:

- Son obras que constan de un cuerpo de varios elementos o bien de varios cuerpos, que se emplazan a nivel del suelo.
- Sus tamaños son tales que podemos transitar entre los elementos o cuerpos. Por tanto, permiten una lectura corpóreo-táctil de sus relaciones espacio-ambientales, que son las más importantes, además de la lectura visual y lo visivo-táctil de los elementos o cuerpos.
- Son obras públicas o semipúblicas y casi siempre útiles; utilidad que va de la señalización a los fines prácticos, como el almacenamiento de agua, pasando por los recintos para efectuar espectáculos.

En otras palabras, la escultura transitable viene a materializar la mayoría de los esfuerzos que hace la

escultura moderna para posesionarse del espacio real, porque entre todas las transformaciones hasta ahora vistas, la transitable es la que más tiene que ver con las dimensiones biológicas y cognoscitivas del espacio real. Al abrirse en espacios transitables, exalta al tiempo y rebasa todo formalismo y objetivismo. En la exaltación del tiempo está su aporte, pues no basta con enaltecer artística o sensitivamente el espacio para sentir el tiempo, pese a estar unidos el espacio y el tiempo físicos.

Una escultura que permite ejemplificar lo anterior es la exposición de la Vía Láctea, de Mathías Goeritz, exhibida por algún tiempo en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México. Este modelo estaba conformado por un conjunto de estrellas que Goeritz denominó La Osa Mayor y fue colocada sobre montículos, diseñados bajo un nuevo concepto de arquitectura del paisaje, durante la gestión de Helen Escobedo como directora del recinto.

La exhibición de la obra, en un contexto donde los jardines eran el gran espacio museográfico, permitió a los visitantes salir del museo e incorporarse a los jardines para circular alrededor de ella y entre las



53.



54.



52.



Figura 52. *El bailarín*,  
Mathías Goeritz.

Figura 53. *El animal herido*,  
Mathías Goeritz.

Figura 54. *El gallo*,  
Mathías Goeritz.

Figura 55. *Osa Mayor*, Palacio  
de los Deportes Ciudad de México.

Figura 56. Torres de Satélite  
con un lente "ojo de pescado".

Figura 57. Torres de Satélite.

55.



57.



56.



piezas-estrellas, si así lo deseaban. Esta revolución en la presentación del arte, en donde transitar y observar la obra en un contexto y promover diferentes visiones e interpretaciones de la misma sustituye a la exposición sobre muros y en un espacio interior, constituye una contribución importante al arte mundial (Figura 55).

Juan Acha, al referirse a las Torres de Satélite la obra escultórica más importante de Goeritz, las clasificó como escultura transitable, ya que consideró que es una obra escultórica en la que se puede transitar alrededor de ella y experimentar distintas sensaciones de sorpresa y percibirlas con un cambio de volúmenes al acercarse o alejarse el espectador de ellas. Como anécdota, fotógrafos visitantes de Berlín expresaron que se habían enfocado a tomar fotografías desde el interior de las obras escultóricas de Goeritz, ya que consideraban que la obra escultórica de él podía observarse desde muchos ángulos, incluyendo el interior (Figuras 56 y 57).

Al respecto Schnegas escribió:

*El mérito de Goeritz, quien aún no ha recibido todo el reconocimiento que le corresponde, consiste sobre todo en haber desarrollado las funciones sociales del diseño que se han ido descuidando más y más: modernos puntos de referencia urbanos que se pueden apreciar a gran distancia... lugares que se convierten en puntos de reunión social, plazas públicas para el aprovechamiento individual o una animada convivencia colectiva, así como espacios agradables y reparadores de la vida citadina. Sus modelos, al igual que las numerosas esculturas monumentales realizadas en estrecha colaboración con arquitectos, presentan al menos puntualmente contramundos alternativos, islas autónomas de la percepción activa en medios de mundos consumistas funcionales, actividades mecanicistas y una estética metropolitana “estresante”... (Schnegas Christian, 1997:151).*

### Ruta 3: escultura habitable

*La arquitectura es escultura habitada*  
Constantin Brancusi

Al respecto de la fusión del arte y la arquitectura, Mathías Goeritz en su texto “Advertencia” comentaba:

*Arquitectos —escultores” o “escultores-arquitectos”— ¡qué más da! ¿por qué hay que encajonar a cada talento en un esquema?*

*Las cuatro notas publicadas aquí (con todo mi respeto para su autora no dicen, en mi opinión, con suficiente claridad que la arquitectura o la escultura son simples técnicas o medios profesionales que se convierten en arte, cuando las obras cumplen con la condición, ya no de una estética dudosa sometida a los gustos o las modas del momento, sino con la función espiritual y, por tanto, social que debe estar dentro o detrás de ellas, capaz de causar una emoción verdadera y profunda.*

*Por atreverse a experimentar en torno a la unidad de dos artes, al buscar desesperadamente la esencia de ambas como expresión viva que comprende, al lado de los valores plástico-estético, la mencionada “función”, los cuatro artistas que figuran en las páginas de esta función de arte son, en mi opinión, mucho más interesantes e importantes que muchos pintores o escultores conocidos que saben vender sus obras con éxito en las galerías de las grandes ciudades. Por eso me da gusto presentarlos.*

*No fue en el libro de Olivia Zúñiga, sino en una lujosa publicación europea Arquitectura 58, la primera que reprodujo en 1958 una foto a color de las Torres de Satélite con la indicación: “Mathías Goeritz, architec/sculpture - Luis Barragán architec/paysagist”. Sin duda, los redactores no lo hicieron de mala fe, sino al contrario, por considerar a las Torres de Satélite más que una obra arquitectónica, un concepto novedoso de paisajismo (Cuahonte, Leonor 2008: 97 y 287).*

Por tanto, para poder acercarnos a la concepción de la arquitectura como escultura habitable es necesario puntualizar que los dos planos que la componen: la construcción y la plástica, serán dos conceptos que siempre



estarán en confrontación, según algunas opiniones. Es un diálogo en el que siempre se genera una especie de “acuerdo en el desacuerdo”. Para algunos la arquitectura se vale de las artes para crear un efecto estético, para otros la escultura puede apoyarse en los principios de la ingeniería y la arquitectura para ampliar la experiencia estética que, de por sí, la escultura ya plantea. De ahí que algunos la hayan nombrado “Arquiescultura” o “arquitectura escultural”.

En la actualidad se ha suscitado un *boom* de la arquitectura escultural; las tendencias de incorporar en el paisaje esculturas como el Museo de Guggenheim en Bilbao o la Ópera de Sidney hacen olvidar fácilmente que ya hubo arquiesculturas en el pasado. Es más, el fenómeno actual se enmarca en una larga tradición donde arquitectura y escultura se fecundan y utilizan recíprocamente. Las pirámides egipcias impresionan por la exuberancia geométrica de su plasticidad elemental, y en el gótico se une la escultura y la arquitectura en una única fusión orgánica.

Sin importar cual sea el apelativo que elijamos para este efecto, debemos tener en cuenta que desde su nacimiento, a finales del siglo XIX, la escultura moderna ha absorbido los impulsos clave de la historia de la arquitectura, mientras que, por otro lado, la arquitectura contemporánea se está desarrollando en términos tan esculturales que a menudo parece continuar la historia de la escultura. La arquiescultura o escultura habitable es, por tanto, un recorrido por los puntos de encuentro entre arquitectura y escultura; y que en la fusión de ambas se busca cumplir con un mismo fin: generar una experiencia estética, sin descuidar la atención a necesidades funcionales del ser humano.

Lo singular y novedoso de las esculturas habitables es la confrontación directa del espectador ante creaciones cuyo impacto no le permiten distinguir la distancia entre escultura o arquitectura, y aún más, que no le resulte importante distinguir la diferencia. La simple

emoción ante lo observado lo lleva a vivir una experiencia nueva y diferente.

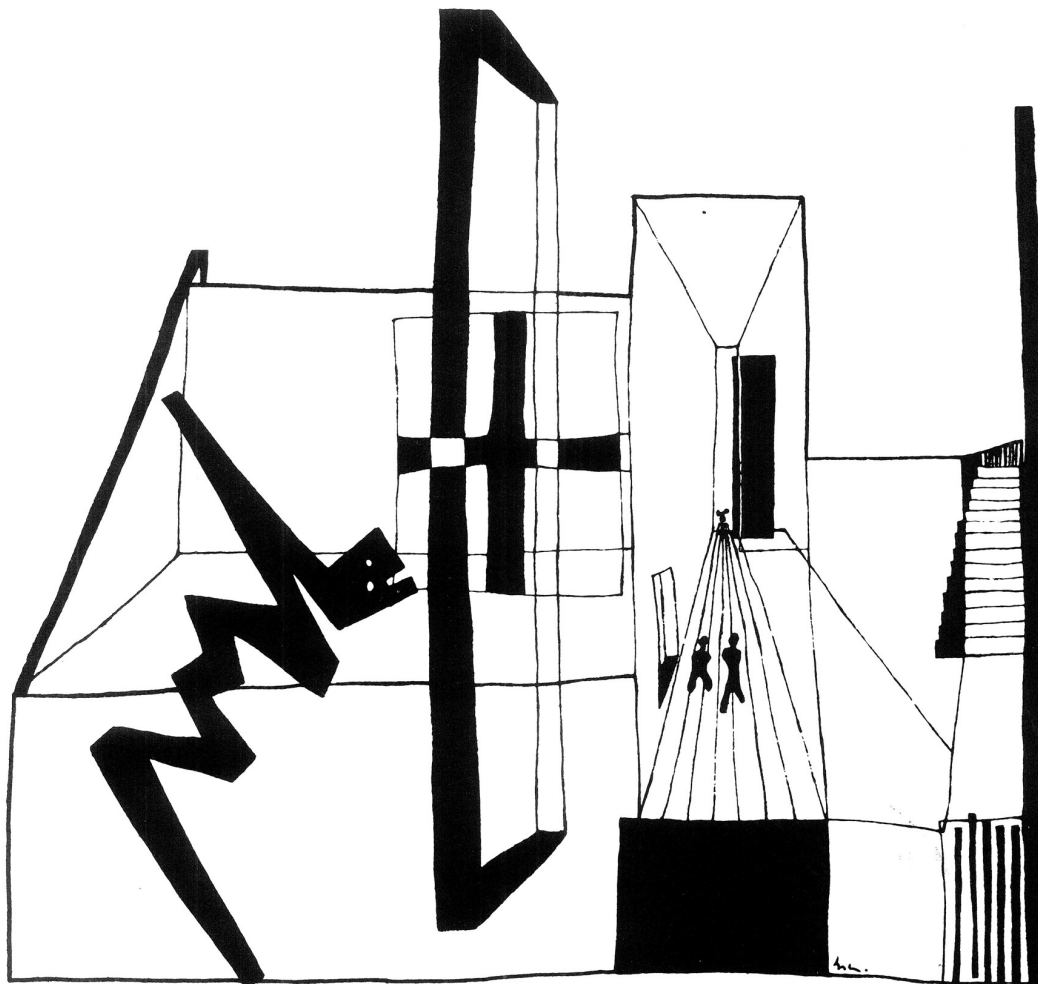
Un ejemplo de escultura habitable podría ser el museo de El Eco y la casa de Ida Rodríguez en Cuernavaca, Morelos. En ambos casos, más que considerarse los volúmenes del exterior, podría decirse que ambas construcciones envuelven espacios esculpidos por medio del juego de alturas, texturas, iluminación, cambios de niveles en el piso por medio de pendientes —como es el caso del Eco—, dando como resultado un espacio diseñado para provocar emociones en las personas que lo habitaron o lo recorrieron en su interior.

El museo de El Eco es una escultura en la que se pueden exhibir obras, pero más que nada los espacios están concebidos para recorrerlos, para experimentarlos. Mathías Goeritz se refirió a la película de cine mudo *El gabinete del Dr. Caligari* como una experiencia que relaciona el lenguaje plástico para la conformación de su obra, incluyendo el exterior y el interior de la misma, las formas, los volúmenes y los espacios contenidos en ellos. Se puede decir que al ingresar en un corredor estrecho que se iba ampliando, como sucede en los accesos del Hotel Camino Real, y al darle movimiento ascendente o descendente al nivel de los pisos y al jugar con las alturas e integrar el interior con el exterior, variando las texturas, las luces y las sombras proyectadas sobre las diferentes superficies, se provoca un clímax y emociones catárticas con los cambios resultantes. Es evidente que Goeritz esculpió el espacio (Figuras 58 y 59).

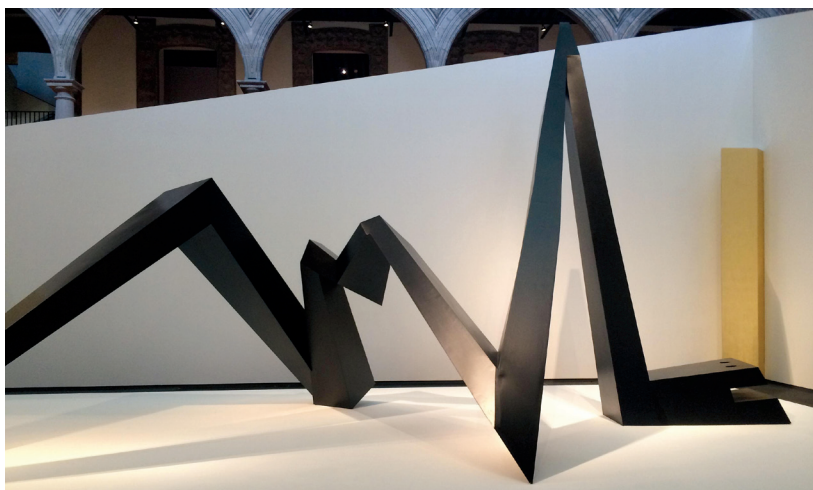
En Cuernavaca, Goeritz transformó la casa de Ida Rodríguez en una escultura habitable al formar, en lo que ya existía, una estancia en la que él recibía a arquitectos y artistas plásticos que le visitaban para tener su asesoría.

La estancia tenía 7 x 7 metros en planta y 7 metros de altura. El espacio interior era un cubo. Había un ventanal que abarcaba todo el ancho, incluyendo la altura del cubo y daba al jardín que se encontraba en desnivel. Los muebles eran unos volúmenes anaranjados donde uno

58.



59.



**Figura 58.** Ideograma museo El Eco.

**Figura 59.** Reproducción de la serpiente de El Eco.

**Figura 60.** *La Pirámide de Mixcoac.*



podía sentarse. No eran muy cómodos, pero la magia de Goeritz cuando hablaba hacía que se olvidara todo.

Desde el exterior, la casa se percibía como una muralla blanca con una gran puerta negra, con la banquetta pintada de color amarillo, hecho que escandalizaba a los vecinos, pues se ubicaba en una calle de grandes casas con detalles de cantera y puertas de madera.

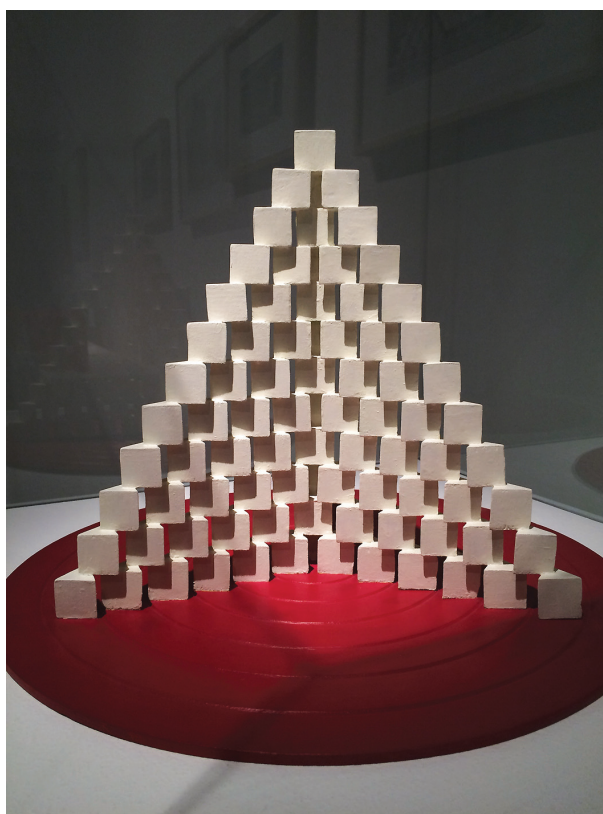
Goeritz tiene el mérito no sólo de haber colaborado en la arquitectura mexicana de ese momento, sino de haber educado a las nuevas generaciones rompiendo la cortina de nopal a que se refirió Cuevas al mostrar lo que se estaba haciendo del otro lado del Atlántico. Ejemplo de esto es la capilla de Tlalpan de las madres Capuchinas, la Sinagoga de Maguen David en Polanco y la catedral de Cuernavaca, entre otras obras; y a nivel escultórico y de paisaje urbano, como ya lo hemos comentado, las Torres de Satélite, de las que él fue el escultor, Barragán el arquitecto, y Chucho Reyes Ferreira, reconocido como maestro por los dos.

También podemos señalar sus intervenciones en el espacio escultórico, en la Ruta de la Amistad, en La pirámide de Mixcoac, las cuales podemos considerar como arquitectura transitable, ya que se puede caminar en torno y dentro de ellas (Figura 60).

En el plano internacional podemos comentar que Frank Lloyd Wright decía que los griegos eran más escultores que arquitectos, con ello se refería a que la tarea del arquitecto consistía en dar más importancia al diseño del espacio contenido que a la forma que envolvía a éste. Un ejemplo es su obra Museo Salomón R. del Guggenheim, en Nueva York, donde no hay duda que el volumen exterior expresa el contenido y el interior es el punto en el que se percibe el esplendor de la obra.

Otro ejemplo de escultura habitable es el Arco de la Défense en París como remate del eje de la ciudad, creado por Otto Von Spreckelsen. El arco debía tener el peso y la importancia de esta demanda y no podía ser un simple edificio, tenía que ser una escultura y arquitectura a la

60.



vez, por lo que nació como una obra escultórica. Para el autor el remate del eje de la ciudad luz debía ser una obra de arquiescultura.

#### Ruta 4: arquitectura emocional

A su llegada a México Goeritz intensificó su actividad de artista y provocador cultural, tomando como consigna la libertad de creación. Los principios estéticos empleados en su obra los agrupó con el nombre de “Arquitectura emocional”, género que se convirtió en el eje dinamizador y fundamento teórico y estético de su trabajo. Este movimiento creativo no se restringió a la construcción de edificios, sino que también incorporó la pintura, escultura, la gráfica y la poesía visual. Al respecto Mathías Goeritz precisó:

*La idea de una ARQUITECTURA EMOCIONAL me viene al recibir la invitación de Daniel Mont para construir, en un terreno de una calle céntrica de la ciudad de México, “lo que me diera la gana”. Eso fue en 1952, en los tiempos de auge del funcionalismo.*

*Nunca me había enfrentado a un problema similar. Siendo pintor y escultor no me había interesado mucho por la función lógica de un edificio, sino siempre, cuando se habló de arquitectura pensé en las profundas impresiones que me habían causado las grandes obras que reunían en sí a todas las artes, y en las cuales formaba, desde luego, parte esencial la estructura arquitectónica. El gran impacto de esas obras, de uno u otro estilo o concepto artístico, me parecía lo más sublime dentro del arte que yo había conocido, sin que me hubiera inquietado la pregunta por dónde empezaban o terminaban los elementos arquitectura, escultura, pintura o hasta poesía.*

*Ahora, al verme enfrentado a la tarea de construir un edificio, me decidí por un museo experimental que empezó sus actividades, es decir, sus experimentos con la obra arquitectónica de su propio edificio. La obra fue comprendida como un ejemplo de una arquitectura cuya función era en gran parte la emoción (Cuahonte Leonor, 2007:101-102).*

A partir de lo anterior Goeritz definió a la arquitectura emocional como aquella cuya principal función es la de despertar una emoción. En México, y en plena época del funcionalismo, este concepto resultó contrastante con lo que se estaba llevando a cabo. Con el fin de puntualizar las características que definen a la arquitectura emocional, en este apartado se comentaran algunos de los conceptos incluidos en el *Manifiesto de la Arquitectura Emocional* que Mathías Goeritz redactó en 1953.

*El arte en general, y naturalmente también la arquitectura, es un reflejo del estado espiritual del hombre en su tiempo. Pero existe la impresión de que el arquitecto moderno, individualizado e intelectual, está exagerando a veces —quizá por haber perdido el contacto estrecho con la comunidad—, al querer destacar demasiado la parte racional de la arquitectura. El resultado es que el hombre del siglo XX se siente aplastado por tanto “funcionalismo”, por tanta lógica y utilidad de la arquitectura moderna. Al buscar una salida, pero no el esteticismo exterior comprendido como “formalismo”, ni el regionalismo orgánico, ni aquel confusionismo dogmático, se han enfrentado a fondo al problema de que el hombre —creador o*

*receptor— de nuestro tiempo aspira a algo más que una casa bonita, agradable y adecuada. Pide —o tendrá que pedir un día— de la arquitectura y de sus medios materiales modernos, una elevación espiritual; simplemente dicho, una emoción, como se la dio en su tiempo la arquitectura de la pirámide, la del templo griego, la de la catedral románica o gótica —o incluso— la del palacio barroco. Sólo recibiendo de la arquitectura emociones verdaderas, el hombre puede volver a considerarla como un arte (Fragmento tomado de Cuahonte Leonor, 2007:28-29).*

En este manifiesto Mathías Goeritz expone que en las diferentes épocas de la arquitectura, la arquitectura emocional ha existido, ejemplificando con la arquitectura gótica. Si pensamos en la iglesia de Notre Dame, las señales visuales que recibe el visitante desde el exterior dependen de su localización en la isla de la ciudad, en medio del río Sena, lo cual la hace constituirse como un punto focal de la urbe parisina, permitiéndonos al percibirla en el espacio, orientarnos. Ya en el interior al apreciar el espacio, al recorrerla, se produce la clasificación y ordenación de las impresiones sensoriales y ya no solamente del campo visual pues participan también las sensaciones del oído, al oír pasos, oraciones, música y entra también el sentido del tacto cuando percibimos las sensaciones que produce el contacto con el mobiliario, con las texturas de la estructura de la catedral y la temperatura.

También en las iglesias góticas se revela una verticalidad definida por las cubiertas que se localizan en diferentes niveles conformando un ambiente físico y espacial único, debido a la relación de alturas con la planta, lo cual se acentúa cuando la percibimos desde el ingreso, por el nártex viendo hacia el ábside como un punto de remate focal. Además, la percepción del espacio está matizada por la luz que atraviesa los vitrales produciendo una iluminación coloreada, que se proyecta en los diferentes elementos que conforman el interior de la catedral, produciendo en el espectador una

61.

respuesta emocional de sus sentidos ante las imágenes en el espacio. Por lo cual nuestras experiencias proceden de los rasgos del mundo visible que nos rodea y es éste el que produce la experiencia de la emoción (Figuras 61 y 62). Gyorgy Kepes (1968:i) menciona a este respecto:

*Nuestro ojo recibe solamente el estímulo fortuito del fluir de la luz; los rayos luminosos que llegan a la retina no están dispuestos en orden. Pero nuestra tendencia dinámica a crear el orden convierte las impresiones básicas sensoriales de las señales luminosas en formas significativas. A partir del torbellino de sensaciones que bombardean las retinas de nuestros ojos, articulamos estructuras, imágenes; y del cambiante fluir de imágenes ópticas —afluencia entremezclada interconectada— separamos formas, cosas, sucesos persistentes.*

Con base en las ideas anteriores, podemos decir que la arquitectura emocional implica la impresión, turbación, agitación, desconcierto o conmoción que se despierta en quienes transitamos los espacios de la obra arquitectónica, ya que a nuestro paso percibimos y entendemos, mediante la visión, el ambiente físico; los límites de altura, tamaño y profundidad que por medio de muros delimitan o convergen, constituyen señales sensoriales para el ser humano. En efecto, como afirma Gyorgy Kepes (1968:ii):

*La característica básica de toda expresión artística es el ordenamiento de una impresión visual en una forma coherente, completa y viva. La diferencia entre una simple expresión, por intensa y reveladora que sea, y una imagen artística de esta expresión, reside en el alcance y la estructura de su forma. Esta estructura es específica. Los colores, las líneas y las formas correspondientes a las impresiones que reciben nuestros sentidos están organizados en un equilibrio, una armonía o un ritmo que se haya en análoga correspondencia con los sentimientos; y éstos son, a su vez, análogos de pensamientos e ideas. Una imagen artística, por lo tanto, es más que un agradable halago de los sentidos y más que una gráfica de*



Figura 61. Vitral oriente santísimo, Catedral de Cuernavaca.

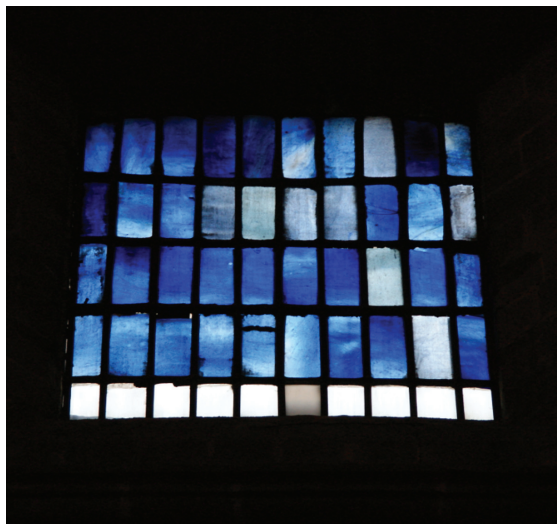


Figura 62. Vitral Catedral de Cuernavaca.

*emociones; tiene una dimensión en profundidad y, para cada nivel, hay un nivel correspondiente de respuesta humana al mundo. De esta manera, una forma artística es una forma simbólica de nuestro mundo interior de sensaciones, sentimientos y pensamientos. La intensidad del modelo sensorial refuerza el modelo emocional e intelectual; a la inversa, nuestro intelecto ilumina tal modelo sensorial y le confiere poder simbólico. Esta unidad esencial de la experiencia primaria de los sentidos y de su evaluación intelectual hace que la forma artística sea única en la experiencia humana y, por lo tanto, en la cultura. Nuestra experiencia humana más íntima es el amor, en el que también sensación, sentimiento e idea viven en unidad vital.*

La unidad fundamental de la sensación directa y del concepto intelectual hace que la visión artística sea diferente del conocimiento científico y de la simple respuesta de los sentidos a las situaciones; en ella se combinan ambas cosas. Repetimos: la unidad de lo sensorial, emocional y racional es lo único que puede hacer que las formas ordenadas de la visión artística sean preciosas contribuciones únicas a la cultura humana (Figura 63).

En síntesis, en la arquitectura emocional se da la conexión entre todos los estratos de nuestro universo interior de sensaciones, sentimientos y pensamientos al recorrer la obra arquitectónica y cuando nuestros sentidos entran en contacto con ella. Por tanto, la arquitectura emocional debe reflejar todos los valores artísticos contemporáneos dentro de una sola obra y conmover por su belleza. Es decir, la arquitectura debe ofrecer al usuario un mensaje de belleza y emoción. Kepes (1968:iii) lo expresa de la siguiente manera:

*Cuando más profunda es la experiencia del artista ante determinada forma, tanto más fuerte es su necesidad interior de comunicarla. Por lo tanto, a todo artista verdadero es inherente el afán de exploración para el desarrollo de mejores instrumentos de comunicación. La respuesta creadora de un pintor a un nuevo ambiente establece nuevas expresiones de forma y espacio, y esto amplía el lenguaje de*

*la visión. Un arquitecto que al modelar el espacio da un significado más amplio a un albergue, enriquece el lenguaje del espacio.*

El seguimiento de lineamientos de anonimato y búsqueda prioritaria de la emoción, fueron conceptos reiterativos en toda la obra plástica de Mathías Goeritz; por ejemplo, en el *Manifiesto de Arquitectura Emocional* (1953), explica que al salir de la convicción de que “nuestro tiempo está lleno de altas inquietudes espirituales, el ECO no quiere ser más que una expresión de éstas, aspirando —no tan conscientemente sino casi automáticamente— a la integración plástica para causar al hombre una máxima emoción” (tomado de Cuahonte, Leonor, 2007:28). Posteriormente explicó respecto a la integración plástica:

*En el experimento de EL ECO la integración plástica no fue comprendida como un programa sino en un sentido absolutamente natural. No se trataba de sobreponer cuadros o esculturas al edificio, como se suele hacer con los carteles de cine o con las alfombras colocadas desde los balcones de los palacios, sino había que comprender el espacio arquitectónico como elemento escultórico grande, sin caer en el romanticismo de Gaudí o en el neoclasicismo vacío alemán o italiano (tomado de Cuahonte, Leonor, 2007:29).*

Con respecto a El Eco, Mathías se refiere a él como: “un experimento con el fin de crear nuevamente, dentro de la arquitectura moderna, emociones psíquicas al hombre sin caer en un decorativismo vacío y teatral. Quiere ser la expresión de una libre voluntad de creación que sin negar valores del ‘funcionalismo’, intenta someterlos bajo una concepción moderna” (tomado de Cuahonte, Leonor, 2007:).

Es así como El Eco es considerado como la obra-manifiesto de la arquitectura emocional, ya que en el Goeritz articuló el espacio a una estética de conmoción del espectador, que desde su inauguración quedó de manifiesto al presentar el primer mural cinético y efímero



63.



**Figura 63.** Muro y fuente del Hotel Camino Real.

**Figura 64.** Museo experimental El Eco.

64.



del país, configurado a partir de las sombras agigantadas de los asistentes al evento. Además de la propuesta formal del espacio, Goeritz aportó un poema visual monumental sin precedente en el mundo artístico, un muro monocromático y la formidable escultura de una serpiente de geometría retorcida situada en el patio abierto (Figura 64).

Con estos elementos, El Eco operó como baluarte del abstraccionismo, sin embargo con la muerte, en 1953, de Daniel Mont, el mecenas del museo, se truncó el proyecto convirtiéndolo en un cabaret. La respuesta de Goeritz ante esta situación fue equipararlo con la sede de las acciones dadaístas, el cabaret Voltaire de Zurich, Suiza. En 1984, a 30 años de la publicación del *Manifiesto de la Arquitectura Emocional*, Goeritz escribió para el catálogo de la exposición titulada “Mathías Goeritz. Arquitectura Emocional”, lo siguiente:

*Cualquier invasión mía  
en el campo del arte  
es y ha sido un experimento y nada más.*

*Lo que me interesa, mejor dicho,  
lo que me seduce del arte es la emoción que produce.*



**Figura 65.** *Torres de la Osa Mayor*,  
Palacio de los Deportes, Ciudad de México.

**Figura 66.** *Puerta sin fin*.  
Mathías Goeritz.

*En el fondo me gustaría  
hacer música,  
como la hicieron Bach, Händel  
y Mozart.*

*La obra de cada uno de ellos  
me conmueve más  
que cualquier arte plástico.*

*Del griterío alrededor  
de lo que se llama  
“arte contemporáneo”  
ESTOY HARTO.*

*Este se ha convertido  
en una especie de bufonada hecha por intelectuales  
para intelectuales.*

*Sus motivaciones en general,  
tienen bases triviales:  
la vanidad,  
la propaganda,  
el negocio.*

*La arquitectura emocional  
es un experimento  
para encontrar emociones  
en las cuales puede uno moverse.*

*El Eco, las Torres, las constelaciones,  
la pirámide o el laberinto,  
incluso los vitrales  
y metacromos  
todos fueron experimentos  
plásticos en el espacio.*

*Sin embargo, los problemas  
que me preocupan no son de índole estética.*

La arquitectura emocional es una obra de arte que, en combinación y al servicio de la obra arquitectónica eleva el valor estético, pero sobre todo el valor emocional de la obra en conjunto.

### **Ruta 5: lo espiritual práctico**

Michel Ragon<sup>10</sup> menciona que el mundo actual adolece de arte urbano, que hay intentos por redescubrirlo bajo el nombre de “ambiente” y plantea que la arquitectura debe tender a ese arte total que en el occidente cristiano fuera la catedral, síntesis de la arquitectura, de la técnica más adelantada, de la escultura y de la pintura; sin embargo, también menciona que las catedrales de los tiempos futuros no serán las iglesias, sino otros lugares arquitectónicos donde el hombre pueda hallar permanentemente una impregnación de todas las artes: luz, movimiento, sonido, color, forma, imágenes, lenguaje. Para lo cual se requerirá, sin duda, que nuestra civilización logre encontrar su ética a la par que su estética, es decir, cierta homogeneidad y la virtud de los espectáculos totales que otrora fueron en el occidente los “misterios” religiosos que se representaban en el pórtico de las iglesias y las grandes fiestas colectivas del carnaval.

Para crear un tema con ese espíritu Goeritz, en principio entiende la estética como fenómeno ético y mencionó que el divorcio entre artista y sociedad se debía, esencialmente, a la falta de una ética común. En la obra de Goeritz se observa una preocupación por facilitarle al hombre de la calle su participación en un ambiente espiritual. Mathías siente una particular responsabilidad social en toda tarea que se relaciona con el espacio de vida urbana. Por lo tanto precisa:

10. Escritor francés, crítico de arte y de arquitectura, también es historiador de arte y ampliamente reconocido por ser historiador de la literatura proletaria y del anarquismo.

65.



*Parece que el trabajo en EL ECO tenía una influencia decisiva sobre mi obra escultórica en general, vi el problema espacial con otros ojos. Me interesé en volúmenes de tamaño monumental. Soñé con la construcción de una inmensa catedral o pirámide de nuestro siglo. Un rezo gigantesco (Cuahonte, 2007:102).*

*Los arquitectos insisten en que las torres no son más que una gran escultura, y tienen razón pero, ¿qué importa? Para mí eran pintura, eran escultura, eran arquitectura emocional, y me hubiera gustado colocar pequeñas flautas en sus esquinas para que el viajero que pasa por la carretera oyera un extraño canto causado por múltiples sonidos del viento. Para que ellas también sean música. Aunque para la mayoría de la gente, estas Torres nada más significan un gran anuncio publicitario, para mí —absurdo romántico en un siglo sin fe— han sido y son un REZO PLÁSTICO (Cuahonte, 2007:103).*

Goeritz calificó a las Torres y a la mayoría de su obra como Arte Oración y es que su obra no es de integración plástica, su tarea fue de arte total, y parte importante de ella la trabajó en equipo con algunos de los más relevantes arquitectos mexicanos, en no pocas ocasiones sin importarle el anonimato de muchos de sus trabajos

66.



y en búsqueda de lo que para algunos podría ser, en el siglo XX, la utopía del arte oración, del arte total (Figuras 65 y 66)

Los espacios urbanos alternativos que propuso Goeritz abrieron contramundos, realidades estético-éticas autónomas. Se trata de espacios emocional-sensitivos y espiritual-prácticos para vivir la realidad, obras artísticas sin otro destino aparente o preconcebido más que el de revivir y hacer sentir las correlaciones existentes. El carácter específico de estos oasis se puede describir como estructuras que nos sorprenden por extravagantes entre esculturas previstas para el paso de personas y una arquitectura que se puede aprovechar de manera caprichosa.

El Urban Art de Goeritz crea espacios que inspiran, que despiertan de manera integral la creatividad propia, que permiten sentirlos de diversas maneras psíquico-físicas... lo asombroso de todo ello: estos insólitos espacios urbanos, si se reconocen y aprovechan debidamente pueden contribuir prácticamente, por sí solos, a la regeneración de la percepción sensorial vital y de las

proporciones humanas, lográndolo de una manera discreta, ligera, con una variedad inesperada y una fuerza metafísica superior que bien puede describirse como espiritual (Figura 67).

Christian Schnegas (1997:151) mencionó:

*A diferencia del dictado del comunismo soviético, Goeritz anhelaba la existencia de un arte liberado de toda ideología, pero caracterizado por una fe inquebrantable en un ideal claro, profundo y verdadero que lo absorbe todo. Consideraba que en eso consistían la intención*

*y la realización decisivas de su idea de una nueva socialización del arte. También habla de la Integración Plástica que dicho arte tendría que lograr dentro del marco de la realidad técnica y arquitectónica o del diseño industrial en el interés de una función espiritual. Goeritz considera que se trata de objetos decorativos o simples adornos anónimos que dentro de una obra total que es el “espacio público” como fundamento de una nueva cultura —en el sentido de una evolución pacífica del hombre y su sociedad camino a un mundo mejor y más hermoso— también deben cumplir con los requisitos de una postura constructiva y espiritual.*

67.



**Figura 67.** Exposición “El retorno de la Serpiente Mathías Goeritz y la invención de la arquitectura emocional”.





## Capítulo IV

# Espacio público y arte: diseño urbano

“Un arte integrado desde la concepción del conjunto urbano es de fundamental importancia para nuestra época. Significa que la obra sale del entorno del arte por el bien del arte y establece contacto con las masas por medio de conjuntos planificados”.

Mathías Goeritz  
(Reunión Internacional  
de escultores,  
México 1968).

Desde la antigüedad, las ciudades para ser elevadas a la categoría de ciudades planificadas han requerido de la organización de todos los elementos que la componen, sin embargo, en esta organización poco se menciona al arte público como un equipamiento urbano.

Aunque con frecuencia algunos artistas e intelectuales se refieren al arte expuesto al aire libre como sinónimo de “arte urbano”, puede haber confusión si se pretende acotar el término a una connotación estricta; arte urbano es el propio de los artistas urbanos y éste puede ocurrir en espacios que no son necesariamente al exterior. Luego entonces, es pertinente una definición de arte público:

*Floreció en los años 60, cuando los gobiernos comenzaron a asignar fondos a proyectos para la comunidad y los artistas empezaron a hacer trabajos a gran escala para el exterior. Controversialmente, esos trabajos no fueron siempre encargados, previa consulta con la comunidad local. Muchos artistas usaron espacios comunitarios para llegar a una audiencia no interesada en el arte, y para hacer aseveraciones políticas. Los artistas se han apropiado de paradas de autobuses y estaciones del metro como sitios para realizar su trabajo.”*

Por otra parte, una de las formas básicas de la expresión cultural en cualquier sociedad se encuentra en el paisaje construido de las ciudades y sus paisajes físicos. Así, en el paisaje urbano, el arte público destaca con frecuencia no sólo como escultura de grandes dimensiones, sino también en lo que Herzog Lawrence ha definido como *Cultura expresada en la forma de arquitectura y paisaje*. De modo que la cultura y los valores de esta expresión cultural cambian en el espacio y en el tiempo, del mismo modo que ocurre en la arquitectura y en el espacio urbano. Bajo esta óptica el concepto de arte se

transforma, incluyendo el concepto del artista e incluso el valor que las obras llegan a poseer, de acuerdo con la jerarquía de valores que cada cultura les otorga durante su evolución en el espacio y en el tiempo.

Otro concepto que también es importante precisar es el de *escultura urbana*, utilizado por Ricardo de Robina para referirse a aquella obra artística que forma parte del paisaje de la ciudad. Respecto de la obra de Mathías señala: “La obra con mayor categoría es, sin duda, su escultura urbana y entre ésta, la mejor es la de las Torres de Satélite”. Esta escultura la realizó Goeritz ya establecido en México. Nunca anteriormente (en Europa) desarrolló un trabajo de esta relevancia.

Se conoce como escultura urbana a toda pieza escultórica realizada con el propósito de embellecer de forma artística diversos entornos urbanos dando a conocer un mensaje o invitando a experimentar una emoción por parte de los espectadores o habitantes de un espacio urbano. Una de las características primordiales de este elemento consiste en dar un lenguaje propio donde el arte es el medio comunicacional entre lo que se considera obra-espectador, logrando así más que la percepción de un componente ornamental, la concepción de un generador de ideas, sentimientos y emociones que conlleven a lazos de filiación entre el arte y el ser humano. Los materiales utilizados en la elaboración de las esculturas son muy diversos y requieren ser resistentes a la intemperie.

En un contexto adverso, donde los centros de aglomeración humana se expanden de manera incontrollable debido al crecimiento demográfico explosivo y dinámico, con un sentido del bien común cada vez más débil y una pérdida del sentido comunitario, las “islas urbanas” propuestas por Goeritz (Torres de Satélite, Ruta de la Amistad y el Espacio Escultórico, entre otras), creadas con el objetivo de la percepción creativa inmediata y de estructura estética en el espacio urbano, resultan invaluable.

11. Tomado del Glosario de Términos de *The American Art Book* (1999), London Phaidon Press, Limited. Londres, sin paginación.

Los espacios urbanos alternativos que propuso Goeritz abren contramundos, realidades estético-éticas autónomas. Se trata de espacios emocional-sensitivos y espiritual-prácticos para vivir la realidad, obras artísticas sin otro destino aparente o pre-concebido más que el de revivir y hacer sentir las correlaciones existentes, olvidadas o simplemente el de mantener vivo lo antiguo, precisamente por haber demostrado su utilidad a través de los milenios. El carácter específico de estos oasis para el conocimiento estético del propio ser en medio de la actividad funcional se puede describir como estructuras que nos sorprenden por extravagantes entre esculturas previstas para el paso de personas y una arquitectura que se puede aprovechar de manera caprichosa.

El *Urban Art* de Goeritz crea espacios que inspiran, que despiertan de manera integral la creatividad, que permiten sentirlos de diversas maneras psíquico-físicas. Estos espacios urbanos, si se reconocen y aprovechan debidamente pueden contribuir, por sí solos, a la regeneración de la percepción sensorial vital y de las proporciones humanas, lográndolo de una manera discreta, ligera y en una variedad inesperada.

*Mathías Goeritz, quien se caracterizaba por su orientación y sus compromisos universales que cruzaban y superaban fronteras internacionales, supo crear una red de colegas en otras partes del mundo que compartían sus intereses y compromisos. Provenían de todas las ramas y carreras relacionadas con su interés por un arte interactivo en el espacio público. Con los proyectos elaborados en estos círculos que lamentablemente no siempre fueron puestos en práctica, Goeritz revolucionó la conformación del espacio urbano mediante iniciativas y gremios consultivos artísticos, a veces también ecológicos; así, por ejemplo, en la ciudad de México durante los juegos Olímpicos de 1968, en el Espacio Escultórico 1968-1980, y en Múnich en 1972 (Cuahonte, 2008:157).*

Con la premisa de que caminar y pasear por los distintos equipamientos urbanos que perfilan una ciudad

nos permite hacer una lectura de aquello que constituye la cultura y el proceso de evolución histórica de la que provienen, Mathías consideraba que la planeación de cualquier ciudad y la escultura pública de escala monumental originan obras de mayor identidad y, por lo tanto, de mayor permanencia. Por ello planteó la necesidad de diseñar espacios dentro de la ciudad para erigir la obra pública, ya sean esculturas monumentales, jardines, fuentes o mobiliario urbano, considerando que los espacios públicos son indispensables para la concurrencia, la recreación, el ejercicio y para el encuentro con uno mismo.

Al igual que en un museo se planea una estrategia estética para hacer un recorrido por sus distintas salas y se busca colocar las distintas piezas de exposición de tal manera que permita el lucimiento de las mismas facilitando el conocimiento y comprensión del sentido que tiene cada una de ellas, de esa misma forma Goeritz consideraba indispensable una estrategia de planeación urbana para el lucimiento, entendimiento y goce de las obras de arte que se integran a los espacios públicos de una ciudad. Se trataba de ampliar las capacidades de los asentamientos urbanos para convertirlos en verdaderos sitios de convivencia, donde los habitantes pudieran tener acceso al goce estético y funcional que la escultura pública le brindaba durante el desarrollo de sus actividades.

Cabe destacar que la escultura urbana como elemento artístico presenta una diversidad de propuestas que la cataloga como altamente expresiva y variada, de forma tal que suele considerarse a esta escultura como un medio de expresión artístico en el cual idea y pensamiento están profundamente emparentadas con la libertad, quizá por ello Mathías Goeritz utilizó esta forma de expresión artística para exponer una faceta orientada a la ocupación del espacio urbano, en donde la estética monumental, invasiva, fuese la característica representativa de la obra. Con ello su *Ruta de la Amistad* se transformó en un conjunto de marcas visibles en

la metrópoli; las *Torres de Satélite* en una señal urbana y el *Centro del Espacio Escultórico* en la culminación del arte público vinculado al geometrismo y la abstracción. En todas estas obras el estudio de la configuración del monumento y su entorno fue exhaustivo y con todo detalle se buscó su localización en lo que se refiere al resultado de la perspectiva en la imagen urbana de la ciudad. Para ello procuró transformar su producción en esculturas y arquitecturas de grandes proporciones que transformaron el espacio público de la ciudad.

A continuación se plantean algunas características de los tres ejemplos de escultura pública mencionados.

### La ruta de la amistad

Como parte de las actividades de difusión cultural y obras que se llevaron a cabo en el marco de las Olimpiadas celebradas en la Ciudad de México en 1968, se realizó el proyecto de escultura pública denominado *Ruta de la Amistad*. A mediados de 1966 Mathías Goeritz fue nombrado asesor artístico, comunicándole a Joop Beljon<sup>12</sup> que “El mexsimposium parece que se vuelve realidad. Tengo que decirte que hace cinco semanas fui nombrado asesor artístico de las olimpiadas. Espero poder invitarte pronto a venir, estás en el primer sitio en mi lista” (Rodríguez, I. ,1997:34).

12. Joop Beljon (Jacobus Johannes Beljon) litógrafo y escultor holandés (1922-2002), trabajó con arquitectos en proyectos donde la escultura y arquitectura son parte de la propuesta estética del espacio arquitectónico.

13. *Posdata*, es la célebre secuencia del libro *El laberinto de la soledad*, fue un gesto de responsabilidad y un llamado de alerta. Octavio Paz volvió sin vacilaciones a las heridas mexicanas y afirmó su creencia en esa profunda reforma democrática cuya actualidad habrá de reconocer en este libro, uno de sus antecedentes intelectuales más firmes.

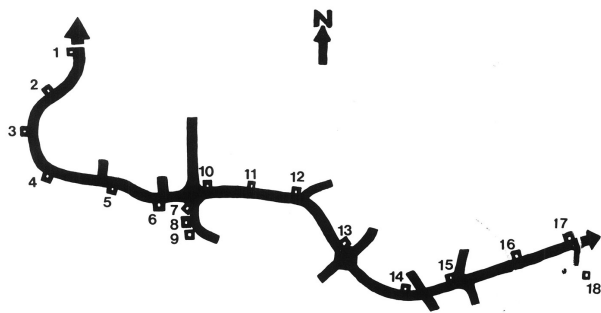
La responsabilidad de este proyecto no fue una tarea fácil por el contexto social y político que vivía el país y que Octavio Paz en su obra *Postdata* (Octavio Paz, 1970) describe de manera precisa:<sup>13</sup>

*1968 fue un año axial: protestas, tumultos y motines en Praga, Chicago, París, Tokio, Belgrado, Roma, México, Santiago (...) la rebelión juvenil anuló las clasificaciones ideológicas. A esta espontánea universalidad de la protesta correspondió una reacción no menos espontánea y universal: invariablemente los gobiernos atribuyeron los desórdenes a una conspiración del exterior... los jóvenes descubren que la sociedad moderna fragmenta y separa a los hombres: el sistema no puede, por razón de su naturaleza misma, crear una verdadera comunidad. (...)*

*Como una suerte de reconocimiento nacional a su transformación en un país moderno o semi moderno, México solicitó y obtuvo que su capital fuese la sede de los juegos olímpicos en 1968. Los organizadores no sólo salieron airoso de la prueba sino que inclusive añadieron al programa deportivo una nota original, una olimpiada cultural, tendiente a subrayar el carácter pacífico y no competitivo de la olimpiada mexicana: exposiciones de arte universal, conciertos y representaciones de teatro y danza por compañía de todos los países, un encuentro internacional de poetas, escultores y otros actos de la misma índole. Pero dentro del contexto de la rebelión juvenil y de la represión que la siguió, estas celebraciones parecieron gestos espectaculares con los que se quería ocultar la realidad de un país conmovido y aterrado por la violencia gubernamental (...)*

*Una popular revista norteamericana, horrorizada pero púdica, dijo que lo de México era un caso típico de overreaction, un síntoma de “la esclerosis del régimen mexicano”. Curioso understatement (...) Una reacción exagerada o excesiva delata, en cualquier organismo vivo, miedo e inseguridad; y la esclerosis no sólo es signo de vejez sino de incapacidad para cambiar. El régimen mostró que no podía ni quería hacer un examen de conciencia; ahora bien, sin crítica y, sobre todo, sin autocrítica, no hay posibilidad de cambio. Esta debilidad mental y moral lo condujo a la violencia física (...) Pero antes de tocar este tema —central y secreto de nuestra historia— debo escribir, en sus grandes líneas, el desarrollo del México moderno, ese*

68.



69.



70.



71.



**Figura 68.** Ideograma: La ruta de la Amistad, Mathías Goeritz.

**Figura 70.** Estación 6: La torre de los vientos (Uruguay), Gonzalo Fonseca.

**Figura 69.** Estación 2: El ancla (Suiza), Willy Guttman.

**Figura 71.** La obra de Kioshi Takahashi (esferas).



*desarrollo paradójico en el que la simultaneidad de los elementos contradictorios se condensa en estos dos nombres: Olimpiada y Tlatelolco (Octavio Paz, 2004:241-253).*

La Ruta de la Amistad fue resultado de la Reunión Internacional de Escultores que propuso el corredor escultórico más grande del mundo con 17 kilómetros de longitud (Figura 68). En el corredor se dispusieron 19 obras construidas en concreto, realizadas por artistas de los cinco continentes con alturas que van desde los 7 hasta los 22 metros (Figuras 69 y 70).

Mathías Goeritz en su artículo publicado en la *Revista Concreto* (1969:166-167) respecto de la Reunión Internacional de Escultores de la Ciudad de México, comentó:

*La idea que dio vida a La Ruta de la Amistad no es nueva. Hacer carreteras o calles de tipo monumentales tan viejo como el arte griego. En Berlín hay una avenida de la Victoria donde reyes y emperadores esculpidos en mármol cercan los flancos. Aquí, en el paseo de la Reforma pasa un poco lo mismo con los monumentos dedicados a los héroes más representativos de cada entidad federativa. Pero en todos estos casos, la idea se desarrollaba pensando en la gente que iba a pie de un lado a otro. Berlín, París, México son ciudades originalmente trazadas para la gente de pie.*

*Pero ahora en el siglo XX ya nadie puede detenerse un minuto para ver a quien está dedicado un monumento. La gente se mueve a 70 kilómetros por hora en los viaductos, en las supercarreteras. Por eso, cuando se me invitó para organizar alguna representación artístico-escultórica, como se hizo con otras artes que integraron la olimpiada cultural, pensé en este problema del hombre del siglo XX. Había que hacer un arte funcional, de acuerdo con las exigencias de la vida moderna y, sobre todo, con los materiales de uso común como es el concreto, con el que nos topamos a cada instante y está presente en todos los actos cotidianos de nuestra existencia. Yo soy un gran aficionado al concreto y lo soy desde que proyecte las Torres de Satélite, que son ya un símbolo del desarrollo urbano de la metrópoli. Siempre he insistido en el concreto por que le veo grandes posibilidades escultóricas. Al aceptar la invitación convencí en primer término*

**Figura 72.** Carta de Mathías Goeritz al Dr. Guillermo Díaz Arellano (28 de enero de 1968).

**Figura 73.** Estación 3: Las tres gracias (Checoslovaquia), Miloslav Chupac.

*al arquitecto Pedro Ramírez Vázquez de que, cualquier cosa que se hiciera, se partiera de la base de concreto. A muchos escultores no les gustó la idea, otros no la entendieron, pero al final se logró un resultado estupendo, no sólo en los efectos logrados físicamente, sino también en la reunión de las más diversas procedencias y de todos los continentes y razas. Hubo también una serie de consideraciones de las estéticas y urbanas, para definir la idea general. Se trataba de un evento internacional y para una olimpiada. Consecuentemente, el tema unificador tenía que ser la hermandad, la amistad, donde quedaran representadas todas las tendencias religiosas, políticas, racionales e ideológicas, con la fuerza propia que cada escultor quisiera darle (Cuahonte, Leonor, 2007:116-118).*

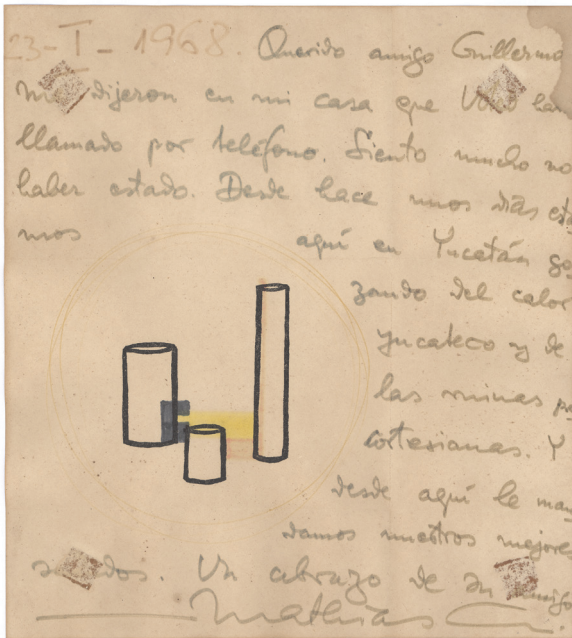
Las obras llenas de matices aparecían sembradas cada kilómetro y medio en un valle de piedra volcánica, resultado de la emanación del Xitle dos mil años atrás. Árboles de una maleza intensamente verde en verano y de amarillo pálido en invierno fueron el escenario de esta inmensa galería. Helen Escobedo, al hablar sobre su participación en la Ruta de la Amistad, comentaba:

*Los escultores fuimos convocados a participar con nuestras esculturas en el Periférico Sur, que aún no se completaba. Del lado izquierdo y derecho había árboles y paisaje abierto. Entonces el cielo era azul y no plomizo. Esa fue la realidad que sirvió de fondo a nuestro trabajo. Hoy la construcción de grandes edificios y del segundo piso del periférico ha afectado la percepción y la concepción simbólica de la ruta (Revista Proceso, 1998:60-61).*

Joop Beljon, quien sostuvo una correspondencia con Mathías Goeritz que duró cerca de 30 años, refiere:

*La ruta se convirtió en una colección de 18 (sic) desperdigadas a los lados de una carretera, floreros al azar en el quicio de una ventana. Nada quedó del sueño de integración. La ruta debió ser más homogénea, debió mostrar esa unidad anónima que Mathías y algunos de sus amigos lograron más tarde en el espacio escultórico (Rodríguez, I., 1997:36).*

72.



Restos de oración y servicio sólo se pueden ver en pequeños detalles, nunca en el todo. Quizá la carretera ideal en la cual los esfuerzos de los planificadores, arquitectos, paisajistas y artistas se funden en un poema sinfónico, sólo puede existir en la imaginación. (...) Al contrario de la apariencia de roca sólida y concreto, el arte llamado “urbano” (hacer cosas públicas) es un arte efímero. La vida de una ciudad y sus alrededores tiene constantes cambios. Ninguno de los expertos en planificación puede asegurar desde su oficina como va a ser mañana la “ciudad de locos” (la Ciudad de México). ¿Mañana? quizá sea imposible saber cómo va a ser una obra después de planteada la cuestión. La ruta es un espejo de esta patética situación (Rodríguez, Ida, 1997:180-181) (Figura 71).

En su artículo sobre la *Ruta de la Amistad*, J.J. Beljón también menciona que:

*Como asesor artístico, Mathías hizo para las Olimpiadas de 1968 mucho más que la Ruta de la Amistad. Inició el taller gráfico de las olimpiadas, dirigido por Lance Wyman y Peter Murdotch, quienes diseñaron los carteles, timbres, boletos, folletos, catálogos, etc. La alta calidad de su trabajo fue reconocida mundialmente. Las artes tuvieron un espacio predominante en los Juegos Olímpicos de 1968. Músicos, bailarines, grupos de teatro fueron invitados a la ciudad de México y hubo congresos de arquitectos y poetas. Yo sabía que*

73.



*Mathías tenía amigos en todo el mundo, él siempre generoso quería compartirlos (citado en Rodríguez, I., 1997:36).*

El 10 de septiembre de 1968 Goeritz le escribió a Beljón:

*En los últimos dos años no pude hacer casi nada en el campo de trabajo. ¡la tensión era demasiada! Lo que yo hice aquí lo van a firmar otros. ¡así es la vida! Barragán está tratando, a través de artículos en revistas y periódicos, de convencer a todo el mundo, después de once años, de que las Torres de Satélite son suyas, lo que es falso. Sólo puedo decirte que estoy harto*” (citado en Rodríguez, I., 1997:56).

A pesar de este desconsuelo, se pudo apreciar la transformación de Goeritz cuando trabajó en la *Ruta de la Amistad*. Mathías empezó a vestir de forma citadina; alguna ocasión en un traje príncipe de Gales y conducía una camioneta por la necesidad de tener un mayor contacto con la ciudad y para asistir a las reuniones que se llevaban a cabo debido a la Olimpiada Cultural y, particularmente, para asistir al “Encuentro de Escultores” de los países participantes.

En una carta del maestro fechada el 23 de enero de 1968, en la que aparece un dibujo con tres torres

cilíndricas unidas entre sí por unas franjas coloreadas en azul, amarillo y rojo, es altamente representativo del trabajo que desarrollaba para las olimpiadas, en el cual se puede ver el juego de volúmenes en una composición que llevada a una escala de arte público, reflejaba su gusto por el tema de las torres (Figuras 72 y 73).

El año siguiente, 1969, la tarjeta de felicitación de Año Nuevo remitida a Guillermo Díaz tiene unos dibujos en los que aparecen estrellas con diferente número de “picos”, hecho que nos hace recordar el conjunto que con planta de estrella conformó la constelación de “La Osa Mayor”, que no estando dentro de la *Ruta de la Amistad*, sí formó, con las esculturas de Calder y Cueto localizadas en otra parte de la ciudad, un resultado de los trabajos realizados para la Olimpiada Cultural del 68 (Figuras 74, 75 y 76).

Sobre la colaboración de Goeritz en el proyecto de la *Ruta de la Amistad*, Guillermo Díaz Arellano entrevistó al arquitecto Pedro Ramírez Vázquez<sup>14</sup> quien expresó:

*La Ruta de la Amistad se comenzó a trabajar en 1967, Mathías le dio un giro diferente. Como parte del programa se tenía agendada la organización de un Encuentro Internacional de Escultores, nuestra intención era que los países participantes no enviaran esculturas históricas o muy locales o de personajes de su historia muy contemporánea, queríamos incluso evitar el riesgo de que presentaran expresiones escultóricas de sus gobernantes, por eso optamos por una reglamentación, que dejara muy claro que lo que se pedía era una escultura de escala urbana y que fueran abstractas para no caer en temas que son casuísticos y extemporales. Con este esquema se invitó a los Comités Olímpicos de todos los países, sugiriéndoles los escultores que deseábamos estuvieran aquí, a recomendación de Mathías por su conocimiento internacional.*

*Tuvimos excelentes respuestas de escultores como Bayer de la Bauhaus, Calder, ¡todos ellos! Así se logró realizar la Ruta de*

*la Amistad, con la coordinación de Mathías para ubicaciones y construcción.*

*Gonzalo Fonseca de Uruguay estuvo aquí varias veces al pendiente de la recuperación de su escultura. Subirach de España, es ahora el que está terminando con gran acierto La Sagrada Familia de Gaudí (...) La idea de hacer una Ruta fue accidental, pues estaba en construcción el tramo del periférico sur para ligar las instalaciones deportivas de Xochimilco —pruebas de remo y canotaje— con la Villa Olímpica. La obra la realizó el gobierno del Distrito Federal, hicieron muchas expropiaciones y quedaron remanentes de terrenos por varios lugares, entonces no es que se hayan proyectado y seleccionado específicamente, sino que al haber residuos de terreno propiedad del Distrito Federal, quedaron a lo largo del Periférico Sur, lugares que nos concedió el gobierno para hacer las esculturas, entonces, fue casuístico aprovechar lo que había, además el tiempo estaba encima, al invitar a los países a participar en ese Encuentro de Escultores, se les pidió que cada uno pagara los honorarios del escultor y México asumía pagar los gastos de transportación y estancia. La construcción se realizó con donativos de las compañías constructoras que estaban realizando las instalaciones olímpicas, entonces a todos se les adjudicaban: construyes la alberca y tales obras de la Ruta de la Amistad, así que no le costó al Comité Organizador. Confiados pues, en que la calidad estaba asegurada por el nivel de los participantes, pues eran los que le iban a dar el valor urbano, lo esencial, era asegurar la calidad de las esculturas.*

Respecto a su experiencia en las labores de coordinación y del trabajo de equipo Ramírez Vázquez dijo: “ninguna obra es totalmente aportación exclusiva del arquitecto, no es cierto, los arquitectos todólogos no existen, somos producto de una labor de equipo, nada más, se necesitan especialistas, se necesitan colaboradores”. Adicionalmente comentó:

*Un ejemplo de la trascendencia de lo realizado en México, se pudo observar recientemente en la Olimpiada de Seúl, esta nación cuenta con un parque, de unas tres o cuatro hectáreas, con escultura abstracta de todo el mundo. Lo mismo que nosotros hicimos en*

14. Entrevista realizada por el Dr. Guillermo Díaz Arellano en 1989.

*aquel momento con la Ruta de la Amistad ellos lo hicieron en ese gran parque con extraordinarias esculturas. En la Embajada deben tener muy buena información de la Olimpiada el 68, porque al parque le siguen colocando esculturas y podemos decir que es el parque más grande del arte contemporáneo que hay en el mundo.*

En las últimas tres décadas, como indicó en su oportunidad Helen Escobedo, autora de la escultura “La puerta al viento”, Estación 18, los espacios de la Ruta de la Amistad fueron ocupados por edificios de diversos usos, además se instalaron anuncios espectaculares, bombas de agua, postes de luz y de teléfono. Se desató una polución infernal, creció y se pobló la ciudad. Fue entonces cuando se dio el abandono de las obras que quedaron ocultas, no sólo por el olvido, sino por matorrales, arbustos, carteles espectaculares, muros y bardas.

El problema más grave fue el cambio de color que han sufrido las esculturas, varias repintadas con colores que no son los originales, conflicto que se arrastraba desde hacía tiempo. Escobedo concluye que el abandono de la Ruta es una constante en la Ciudad de México: “a tal grado llegó ese desdén que Mathías Goeritz no dio otra solución que desaparecerlas” (Revisita Proceso, 8 de febrero de 1998, número 119).

Opinión similar expresa Ángela Gurría autora de la escultura Señales: “la mayoría son un desastre porque siguen dentro de los predios que ya no se adecuan a lo planeado por Mathías Goeritz cuando se construyó la Ruta (Revista Proceso, 1998:59-60) (Figura 77).

No todas las opiniones respecto a las condiciones de las esculturas son negativas, por ejemplo Joop J. Beljon, autor de la obra “Tertulia de los Gigantes” cuando fue invitado a participar en el Coloquio Internacional “Escultura Urbana, Arte y Desarrollo en la obra de Mathías Goeritz”, que se realizó en la Ciudad de México, declaró acerca de la visita que hizo a la obra de su autoría:

*[...] no estoy decepcionado, el concreto de las estructuras todavía está bien. La pintura y el concreto nunca se pegan, por eso hay que repintar obras como ésta cada dos o tres años. Estoy seguro que cuando le pongan una capa de color van a gustar mucho, pero hay que mirar también todo lo que rodea la Ruta de la Amistad. Se deben arreglar las cosas para lograr una unidad con el entorno, ese es el sentido de la escultura urbana, formar parte de un todo, ese fue el sentido cuando me propusieron participar en este corredor escultórico, crear un espacio que se conectara con el medio ambiente. Conocí a Mathías en 1953, él era muy elocuente y muy interesante.*

*En alguna ocasión nos encontramos en París y lo presenté con mis colegas, pues teníamos la idea de crear una ruta de la amistad, aunque no la llamáramos así, sino Symposium de esculturas. Habíamos hecho un intento en 1960 en Austria, pero ahora los planes eran en grande. Mathías me sugirió que hiciéramos la ruta en México, aceptamos y arribamos a este país y trajimos las esculturas europeas que teníamos en Austria. Sin embargo, hubo problemas, no de tipo financiero sino de egos, se les infló el ego a algunos, se pusieron difíciles. Hubo muchos obstáculos para integrar a artistas de muchos países, fue Pedro Ramírez Vázquez quien pudo resolver las dificultades.*

Respecto a si su obra inicial tenía colores luminosos, Beljon respondió:

*Sí, así fue, pero lo curioso fue que yo no los elegí, soy holandés y el uso de los colores es totalmente distinto al que se emplea en México. Los colores mexicanos son radiantes. Mathías propuso que primero se pintaran las cinco piezas en distintos tonos de gris porque en Holanda un poco de color ya es mucho. Pero finalmente se eligieron el naranja y el rojo, más acordes con el cielo de este país (Periódico La Jornada, 9 de abril de 1998, p. 21).*

Los puntos de vista de los artistas son muy ilustrativos del significado de la Ruta de la Amistad, pero también es esencial conocer la opinión del propio Mathías, que en una plática con Mario Monteforte Toledo, titulada “Conversaciones con Mathías Goeritz” (Monteforte Toledo, Mario, 1993), relató sobre la Ruta de la Amistad:



[...] eso ya está muy publicado y debatido; por otro lado, sólo fui un colaborador más del enorme proyecto hecho en conexión con las Olimpiadas del 68. El plan original de esa Ruta es de Otto Freundlich, uno de los primeros judíos asesinados por los nazis en sus campos de concentración. Suyas son también las ideas sobre unificación de las esculturas por tamaño, material y marco estético. Intervine en la contratación de alguno de los artistas. El propósito de que las esculturas tuvieran sentido al verlas pasando de prisa en coche, se ha cumplido cada vez menos a causa del congestionamiento vehicular. El periférico no se pensó como vía para los vehículos de las carreteras que conectan la capital con el norte del país.

A la pregunta: ¿relacionas la escultura con la arquitectura?, comentó:

Para Mathías la arquitectura es escultura, sí, pero no porque en este sentido me interesa la llamada integración plástica. Esto no rectifica mi idea de que la plástica más avanzada hecha en México en los últimos treinta años es la integrada a la arquitectura. Por ahora, me obsesiona la escultura pública, grande y de formas esenciales entre otras razones porque se ve. Me impresiona mucho lo que se hace en Brasil; el Brasil nos lleva medio siglo casi en todo... Sí, los brasileños hacen cosas nuevas, fuertes y bárbaras, pero con gran oficio. Lo último sólo se da en dos o tres urbes, este supuesto se tomó en cuenta para organizar la secuencia de la Ruta de la Amistad y las exposiciones de plástica contemporánea para la Olimpiada. Como recuerdas hubo igual énfasis en obras del pasado y en el folklore[...]

Nuevamente a pregunta de Monteforte, ¿le ves un amplio porvenir a la escultura pública, grande y de severas, fluidas y deliberadas formas? Goeritz respondió:

[...] creo que en los lugares adecuados de la Ciudad de México están como en su casa. Estas obras tienen siempre una intención y un resultado cósmicos, relacionar la tierra con el universo [...] no creo en la corriente llamada integración plástica a la manera como se dio entre los muralistas y los arquitectos en la etapa del funcionalismo

de México, por ejemplo, en Ciudad Universitaria en la que arquitectos y artistas se ponían de acuerdo para lograrlo.

Si para Goeritz la arquitectura es escultura, esculpía, si así pudiéramos decir, el propio espacio al conformarlo con elementos que transformaba en escultóricos muros, celosías, cubiertas, fuentes que tenían textura y colores, y jugaba con la iluminación, luces y sombras de las que menciona Le Corbusier. No se trataba de sobreponer elementos escultóricos o gráficos en los exteriores de los volúmenes, en las fachadas, sino de conformar el espacio. A Goeritz le parecía más auténtico aquellas expresiones que, sin pretenderlo, sin ningún acuerdo previo y sin ningún manifiesto forzara a una obra surgida espontáneamente y con un único aglutinante espiritual y técnico.

Por lo que toca a la Ruta de la Amistad, ésta se dio en un paisaje donde lo bucólico y lo urbano se encontraban. Es innegable que así como nosotros cambiamos, también cambia la ciudad. Hoy los escenarios ya no son los mismos que cuando se podía observar el ganado, vacas o caballos pastando al pie de las esculturas de Israel o de Marruecos. Los escenarios de hoy no son los mismos en los que se colocaron las esculturas para celebrar la Olimpiada, igualmente el espíritu de ese evento ya no está presente y de la misma forma la visión y la vista de quienes las perciben no ha permanecido estática.

El contexto cambió y si la escala de una construcción se da por el contraste o la comparación con los volúmenes que la rodean, resulta obvio que hay una gran diferencia en la actualidad: el escenario de las esculturas está conformado por delimitantes como puentes, anuncios espectaculares, edificios, centros comerciales, tanques de agua graffiteados, basureros y estacionamientos que no formaban parte del paisaje original. Goeritz decía que con el paso del tiempo lo único que quedaba igual en el hombre era, si acaso, la planta de sus pies (Figuras 78 y 79).



La ciudad también cambia y se ha dicho que mucho más que el hombre, así la ciudad devoró los lugares que ocupaban las obras, y la escala, la proporción de las piezas que conforman la *Ruta de la Amistad* se transformó también (Figura 80).

En alguna otra ocasión Goeritz comentó sobre su proyecto:

*Si hubiera sido posible incluir estas obras en un contexto urbano, los escultores se habrían confrontado al gran pero no menos interesante problema de la integración de sus obras de los edificios ya existentes y del embellecimiento de la ciudad. No cabe duda de que esto habría sido diez veces más costoso. Los artistas comisionados habrían tenido que viajar a México varias veces para formar sus propios equipos de artistas y arquitectos mexicanos, los monumentos habrían sido mucho más imponentes... El proyecto se redujo a una decoración más o menos exitosa de una parte casi desértica del Anillo Periférico.*

*Algunas de las esculturas fueron creadas sin tomar en cuenta los efectos de luz y sombras o su apariencia al ser vistas desde un auto a gran velocidad. Estas obras se habrían visto mejor en un parque público. Y, sin embargo, desde un principio me opuse a la idea tradicional de un parque. A pesar de todo, creo que fue una experiencia que valió la pena, sacó a los artistas del aislamiento estéril de las galerías comerciales y subrayó una necesidad urbana urgente: mejorar la estética de las avenidas y de los caminos... el hecho de saber que puedo seguir soñando me llena con la esperanza de que el mundo se acerca a una solución común de sus problemas y a un futuro homogéneo (Goeritz, Mathías, 1969:154).*

En México ni siquiera la localización de las obras fue producto de un diseño previo, se puedan mencionar diversas causas, la realidad es que la localización de las obras, como lo comentó el arquitecto Ramírez Vázquez, fue casuística, al ubicar las esculturas en los terrenos que quedaron disponibles después de la expropiación y el trazo de las áreas necesarias para la construcción de la vía rápida que uniría a la Villa Olímpica con los canales en Xochimilco para las competencias de canotaje.

Cuando, debido a su invisibilidad, se presentó la disyuntiva de desaparecer la Ruta, Helen Escobedo convenció a Goeritz de no retirarlas con el argumento de que las obras ya pertenecían al paisaje urbano de la ciudad y los autores podrían reclamar sus derechos, surgió entonces la idea, de Goeritz, de pintarlas para que se vieran y subrayar la comunicación entre una y otra; “así resaltarían como una especie de cordón umbilical renovado”. Mathías estaba convencido que debían pintarse con diversos colores porque se trataba de México, país generoso en artesanías y vestidos de colores chillantes (Figura 81).

Como ha sido comentado, inicialmente “el ideal del proyecto eran unir los escenarios olímpicos y poner en contacto escultores, ingenieros y proyectistas para formar este camino de arte signo de la concordia entre los países y parte viva de nuestra ciudad. Con el transcurso del tiempo, el incontenible crecimiento de la capital y el olvido, han hecho presa de este camino de arte que se consume a los pocos ojos que aún voltean a verlo”.<sup>15</sup> Sin embargo, ante la amenaza de destrucción por falta de normatividad y todo tipo de contaminación surgió una iniciativa de planificación y proyecto de diseño urbano, denominada Patronato Pro La Ruta de la Amistad, que busca contribuir a mejorar los escenarios de la ciudad y prevenir la destrucción de sus obras. Este Patronato trata también de generar recomendaciones y criterios que ayuden a contribuir a la planificación y el diseño —en materia de arte urbano— y presentar propuestas para la reglamentación y normatividad, encaminadas a crear un marco apropiado que lleve a la apreciación y disfrute de las obras de arte público de todos los habitantes de la ciudad, procurando dignificar su vida cotidiana (Figuras 82 y 83).

15. Documento elaborado por el Patronato Pro Ruta de la Amistad, que consta de 4 hojas.

74.



75.



76.



77.



**Figura 74.** *La Osa Mayor*, Mathías Goeritz.  
Palacio de los Deportes, CDMX.

**Figuras 75 y 76.** *El sol rojo*, Alexander  
Calder. Estadio Azteca, CDMX.

**Figura 77.** *Estación 1: Señales o la herradura*  
(México), Ángela Gurría.

**Figura 78.** *Estación 13: Muro articulado*  
(Austria-EU), Herbert Bayer.

**Figura 79.** *Estación 11: México* (España),  
Josep Maria Subirachs.

**Figura 80.** *Escultura de la Ruta*  
*de la Amistad y su contexto actual.*

**Figura 81.** *Estación 12: Jano* (Australia),  
Clement Meadmore.

**Figura 82.** *Estación 10: Reloj solar* (Polonia),  
Grzegorz Kowalski.

**Figura 83.** *Estación 4: Esferas o sol* (Japón),  
Kioshi Takahashi.

78.



79.



80.



81.



82.



83.





## Torres de Satélite

El fenómeno ocurrido en la Ciudad de México con la aparición de “Las Torres de Satélite”, en el año de 1957, podemos señalarlo como un adelanto a la tendencia del minimalismo llevado a una escala monumental. Aunque parezca contradictorio el arte minimalista de Goeritz está expresado en escalas de enormes dimensiones. Su atracción por las obras del arte prehispánico, las grandes pirámides de los centros ceremoniales le sorprendieron con los distintos efectos visuales que proyectaban al ser observadas desde una perspectiva en movimiento. Zonas arqueológicas que recorrió en compañía del escultor Henry Moore, quien también se vio influido por estas obras monumentales.

El término minimalismo apareció en los años 60, dos años después de la inauguración de las Torres de Satélite (Figura 84), la descripción de la escultura es notoriamente *simple o austera* y estaba inspirada en el expresionismo abstracto, en particular en las pinturas que son un campo de color.<sup>16</sup>

Con materiales contemporáneos, como el acero y el concreto, Goeritz reflejó las transformaciones del medio ambiente y de la realidad social en su obra artística que siempre estuvo comprometida con lo social. Le daba la misma importancia a la vertiginosa aceleración del desarrollo en todo el mundo con sus consecuencias positivas y negativas, o sea, a ese tema central del siglo XX: la velocidad, que de manera tan imprudente y peligrosa ha sido elevada para constituir un valor en sí misma. El concepto de *Highway sculpture*<sup>17</sup> que realizó en las Torres de Satélite (1957) y que continuó desarrollando en la *Ruta de la Amistad* (1968), se basa en observaciones ingeniosas que Goeritz había hecho en Nueva York al contemplar desde una embarcación los edificios de Manhattan perfilados contra el horizonte. Después aplicó esas experiencias a otros vehículos de la vida moderna, tales como el automóvil, las cuales evaluó sistemáticamente

y derivó de ellas nuevas ideas, criterios para el diseño y tareas para el urbanismo (Figura 85).

Mucho antes del llamado *Kinetic art*<sup>18</sup> (que se mueve solo), Goeritz se interesó por los procesos de movimiento que parten de objetos estáticos, pero que al observador, debido a sus cambio de perspectiva, en el desfaseamiento de su propia ubicación y a distinta velocidad y composición estructural, le parecen metamorfosis que se van realizando de manera sorpresiva. Lo que desde la antigüedad se exigía en cuanto a la variedad de las estatuas, tenía aún más importancia para Goeritz quien lograba una palpitante transformación de la figura mediante un cambio de perspectiva más o menos rápida de un observador que se acerca presuroso o lentamente, y que se transforma también dependiendo de la flexibilidad de los distintos modos de traslación y según el tipo de medios de transporte o de la trayectoria del tránsito metropolitano, tanto terrestre como aéreo (tal es el caso de la escultura denominada *La osa mayor*) (Rodríguez, I., 1997:160).

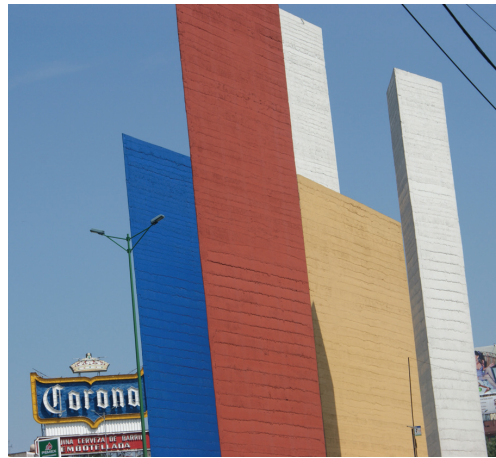
Por otra parte, en las Torres de Satélite, Mathías Goeritz adoptó la idea de las antiguas catedrales y sus campanarios, así como el perfil del rascacielos como emblema de modernidad urbana. La contundencia visual de la propuesta, ligando una visión de futuro con la tradición del gran arte religioso del pasado, condujeron

16. La pintura de campos de color o color-field painting es una corriente dentro de la Escuela de Nueva York, anticipatoria de la pintura minimalista. Dentro de esta tendencia se enmarca la obra de Mark Rothko (1903–1970), Barnett Newman (1905–1970).

17. Se refiere a la ubicación de escultura sobre vías de comunicación, específicamente sobre grandes autopistas.

18. El arte cinético es cualquier medio que contiene el movimiento perceptible por el espectador o depende de movimiento para su efecto. También este arte incluye el movimiento virtual, o más bien el movimiento percibido solamente en ciertos ángulos o secciones de la obra.

84.



85.



Figura 84. Torres de Satélite.

Figura 85. Escultura  
para verse en movimiento:  
Torres de Satélite.



al triunfo de un arte público nuevo, de geometrías asociadas a los lenguajes de la abstracción.

Las Torres, siete en su origen aunque por razones económicas y conceptuales sólo se construyeron cinco con alturas de entre 37 y 57 m, fueron ideadas para ser vistas desde un automóvil en movimiento, de manera que con el desplazamiento se produce un efecto óptico en el que los enormes prismas triangulares parecen elevarse conforme la distancia se acorta, es decir, la forma triangular de cada una de ellas y su ubicación producen que su percepción cambie dependiendo de la posición, movimiento y velocidad del observador (Rodríguez, I., 1997:160).<sup>19</sup>

En este mismo sentido también se ha interpretado que la composición abstracta de estas torres, fuertemente influenciada por la Bauhaus y primera obra en el mundo del minimalismo a escala urbana, representa una enorme mano, un momento para el espíritu, una mano en oración, una mirada hacia el cielo, hacia lo superior. Quizá por ello en principio fueron pintadas de blanco, amarillo y ocre y para 1968, como preparativo de las olimpiadas, Goeritz sugirió que se pintaran de naranja para contrastar con el color del cielo. El color definitivo (azul, rojo, amarillo y blanco) de estas icónicas torres se derivó de los trabajos de restauración realizadas en 1989, pero antes de opinar sobre los colores Mathías falleció.

A lo lejos las torres son vistas como un gran monumento, al estar en ellas nos damos cuenta que es un espacio de arquitectura emocional, en donde los colores primarios contrastan con el cielo y reflejan transmutada la luz del sol. Por tanto, el poder simbólico se impone como ejemplo claro de movilización afectiva y de estetización del efecto.

19. Programa de la exposición (2015), "El Retorno de la Serpiente. Mathías Goeritz y la invención de la arquitectura emocional", Palacio de Cultura Banamex; mayo-septiembre de 2015, México.

## Espacio Escultórico

Con motivo de los cincuenta años de la autonomía de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), se convocó a seis experimentados artistas en el terreno del arte público para desarrollar en común una propuesta escultórica monumental para el Centro Cultural Universitario.

Apoyados en las premisas del arte de la tierra y del arte ecológico, eligieron una formación natural de lava, a la que sólo enmarcaron con una estructura anular donde se despliega una sucesión de bloques prismáticos de concreto armado. La resultante fue un afortunado acontecimiento estético, una verdadera culminación de la escultura urbana abstracta en México: el *Centro del Espacio Escultórico* (1979), que asume una estética contemplativa más próxima a la conciencia ecológica (Programa de la exposición, 2015, "El Retorno de la Serpiente. Mathías Goeritz y la invención de la arquitectura emocional").

Con motivo de la inauguración de esta obra colectiva, en abril de 1979 los escultores participantes: Helen Escobedo, Manuel Felguérez, Mathías Goeritz, Hersúa, Sebastián y Federico Silva, emitieron el *Manifiesto del Centro del Espacio Escultórico*, documento diseñado para dejar en claro su postura ante el trabajo artístico colectivo y multidisciplinario y las tendencias del arte público. Este escrito señala:

*Superar las contradicciones inherentes a nuestras muy diversas formaciones culturales y experiencias estéticas fue una de las condiciones para llegar a propuestas concretas de concepto y diseño del "Espacio Escultórico".*

*No es común, hoy en día, que personalidades definidas en el campo del arte puedan subordinar a los intereses generales su peculiar visión formal y su doctrina correspondiente.*

*El arte público es siempre un problema de interés colectivo; pero la complejidad de la organización social y el acelerado crecimiento de la comunidad, exigen de los artistas que pretenden abordar el arte*

*público, acudir a una metodología científica ajena a toda imposición. El trabajo de equipo y multidisciplinario es una manera de acercarse, con responsabilidad, a la comprensión de lo que nos debe significar el arte en su relación con la vida del hombre en la urbe, arte que no sólo debe rescatar su carácter de valor patrimonial sino de instrumento cultural transformador por la vía de la sensibilidad.*

*El panorama del arte público es desolador debido a negocios e influencias negativas y al mal gusto; es un arte contratado en los privados de políticos que tienen influencia en las respectivas decisiones y que lo tratan como botín privado. En su realización, los artistas de la adulación inescrupulosamente plagian y deforman lo que otros exploran, con la complicitad de arquitectos y “urbanistas”.*

*Estas formas de agresión a la ciudad y sus habitantes, que es otro de los frutos de la corrupción, está generando nuevas y graves formas de contaminación que además de confundir y frenar toda posibilidad de desarrollo al corromper el gusto, el sentido de la belleza y el equilibrio, dañan al hombre en su estructura básica.*

*Quienes participaron en el Proyecto Universitario “Centro del Espacio Escultórico”, hemos intentado poner en práctica principios olvidados por cientos de años: buscar hacer del arte un gran acontecimiento para todos y para siempre, superando, al menos en esta experiencia, el voluntarismo individualista autosuficiente y caduco.*

*Si a los artistas que formamos este equipo de trabajo, no le sobrevive alguna de sus obras, el Espacio Escultórico, por todo lo que tienen de oculto y de anónimo, habrá de perdurar como el intento colectivo de arte público más importante de los últimos años.*

*Al inaugurarse la primera parte del Espacio Escultórico, reafirmamos nuestra decisión de ampliar y profundizar la experiencia de trabajo de grupo e interdisciplinario, como el mejor intento de aproximación que el arte público hoy día reclama (Programa de la exposición, 2015, “El Retorno de la Serpiente. Mathías Goeritz y la invención de la arquitectura emocional”).*

En la realización de una obra monumental de arte público, fue decisiva la proyección social: no se trató de un encargo para decorar salas privadas; el centro del Espacio Escultórico se destinó a todos, nacionales y

extranjeros, igual que la torre, emblemática, de la Biblioteca de Ciudad Universitaria. Arte de multitudes, como las pirámides, el vitral o los murales. Así el Espacio Escultórico rebasó al arte privado, al museo y a la colección particular, planteando, entre otros, los problemas de integración artística.

Para el desarrollo del proyecto de planta circular, los escultores se propusieron realizar un modelo muy ambicioso de integración: converger hacia el centro geométrico y artístico cada segmento triangular del círculo con el estilo propio del escultor que no debía de dispararse del resto. Este postulado fue empleado para lograr la unidad de lo diverso o pluralismo integrado, en donde en ningún momento se buscó el sacrificio de la individualidad, sino que la unidad estilística se obtuvo gracias al voto por unanimidad (Figura 86).

Por otra parte, el círculo, con sus correspondientes gajos triangulares de acceso al cráter central, quedó inscrito dentro de un recinto cuadrangular, de manera que en los espacios intermedios fueron diseñados trayectos con esculturas individuales de los seis artistas. Es preciso indicar que la muralla exterior fue diseñada con taludes en su cara externa, en recuerdo a nuestro pasado precolombino. También se distingue en esta obra el común denominador que en el trabajo personal de cada uno de los artistas era posible observar: el geometrismo, tendencia que en las décadas de los sesenta y setenta figuró como bandera de la vanguardia artística.

En el caso del centro del Espacio Escultórico existió otro reto que tuvieron que atender los artistas: la naturaleza en todo su apogeo. El mar de lava los obligó a concepciones monumentales no sólo por la superficie de la “escultura” natural, sino que les exigió, como parte de su búsqueda de armonía entre arte y naturaleza, a plantear nuevas manifestaciones de arte público, un arte-ecología y un arte-tierra, de manera que la expresión artística tuviera una interrelación con su entorno inmediato. Es decir, uno de los componentes

más significativos para el desarrollo de este proyecto fue la selección del área, contexto y ubicación del terreno, en una palabra: el entorno. Ya que los elementos escultóricos limitantes del Espacio Escultórico, aunque importantes, no son los elementos más relevantes del proyecto sino el área misma conformada por la lava del volcán Xitle, así como el paisaje, la flora y los accidentes topográficos que forman parte de él (Manrique, J. A., 2001:59).

Por tanto, podemos afirmar que el problema mayor para los creadores, una vez seleccionado y delimitado el espacio de intervención, dramatizando lo dramático y definiendo su jerarquía, fue dar relevancia al entorno del Espacio Escultórico y, quién sino Goeritz —que ya había participado en la construcción del acceso al Pedregal de San Ángel— podría ser el más indicado. Lo anterior nos lleva a concluir que para los diseños de espacios, abiertos o cerrados, era necesario contar con el genio de Goeritz, cuya habilidad consistió en establecer un diálogo entre el ser humano, las obras y la naturaleza (Figura 87).

Juan Acha (1983) escribió que el Espacio Escultórico de la UNAM, es difícil de ser clasificado como escultura transitable, menciona que aunque se puede pasar entre los 64 módulos (de 4 metros de altura cada uno) que sobre un muro de piedra circunscriben el espacio de 120 metros de diámetro, los accidentes de la lava rugosa que constituye el piso del círculo dificultan el caminar y su utilización. Afirma que si se transita sobre el círculo se impone al espectador el informalismo de la lava, mediante la geometría uniforme de las puntas de los módulos circundantes y el contraste de esta uniformidad con el informalismo del piso, disminuyendo visualmente los efectos del “paisaje” del muro.

Acha también señala que en la obra, y en especial en los elementos que circundan los accidentes topográficos generados por la lava, se echa de menos una variedad formal y cromática, pero menciona que el interés de los autores fue ponderar las sensaciones táctiles y corporales. Y,

en este sentido, determina que la dificultad de transitar entre los bloques acentúa los efectos corporales. Concluye que aunque la obra se trata de una escultura transitable que se sitúa en los confines de la escultura y la arquitectura artísticamente al “espacio escultórico” habría que ubicarlo entre el minimalismo de los monobloques y el postminimalismo de las estructuras seriadas (módulos), entre el arte térreo que transforma visiblemente un lugar natural insertándole un elemento artístico extraño y el expresionismo agorafóbico y místico que aísla un pedazo de naturaleza “informalista” (Juan Acha, 1979:285).

Los argumentos anteriores confirman lo que Ricardo de Robina menciona: “En cualquiera obra de Goeritz a que hagamos referencia está siempre presente alguna forma de integración plástica, ya sea con elementos internos de la misma, ya con externos, pero con los cuales establece una forma de relación permanente” (Rodríguez, Ida, 1997:116).

De la participación de Mathías Goeritz en el Espacio Escultórico de Ciudad Universitaria es pertinente resaltar lo expresado por Ricardo de Robina respecto a que esa obra escultórica se distingue de otras obras de Goeritz por: “... su carácter impersonal, cualidad y elemento que el artista había pregonado. Aun siendo el inspirador de la obra toda, Goeritz la emprendió en colaboración con otros escultores y alumnos, unos y otros claramente relacionados con él” (Rodríguez, Ida, 1997:116).

Por último, como resultado de la revisión sucinta realizada a esculturas públicas representativas del arte de Goeritz, podemos mencionar que en las obras de Mathías se puede descubrir sensorialmente la relación de los espacios con las proporciones humanas, descubriendo una variedad inesperada. En la exposición realizada en 1992 en Berlín, Christian Schneegas, director del Museo de Arte Contemporáneo Akademie Der Künste, mencionó que “en la actualidad, gran parte de la obra artística urbana de Goeritz ha caído en el olvido, expuesta al menosprecio general y al deterioro despiadado”.

86.



87.

El ESPACIO ESCULTÓRICO es uno de los grandes monumentos a la Nada.

Ante una superficie de lava negra decidimos ponerle un marco geométrico de elementos de concreto <sup>colocados</sup> sobre un círculo de arena de tegonte, limpiando el interior de toda vegetación. Así se hizo una especie de Stonehenge <sup>contemporáneo</sup> — muy americano, por cierto. Eso es todo.

El trabajo en equipo fue una experiencia estimulante que me satisface mucho. Mathías.

Figura 86. El Espacio Escultórico.

Figura 87. Texto de Mathías Goeritz sobre el Espacio Escultórico.





## Capítulo V

# La presencia de Mathías en México

“Colgaríamos en su puerta una campana simbólica, para que su presencia y repiqueteo invitasen a la asonada y a la libertad”.

Mathías Goeritz

## La enseñanza de Goeritz

Seguir las huellas de un maestro no es cosa sencilla, más aún cuando los vastos caminos que siguió fueron tan múltiples y fructíferos que todavía hoy, a tantos años de su desaparición física, siguen multiplicando sus direcciones.

La particular forma de creación de Mathías Goeritz permeó sus métodos de enseñanza. Su formación en Alemania y, después, el aprendizaje adquirido a lo largo de intercambios intelectuales con artistas y amigos, lo llevó a desarrollar diferentes “métodos” que, más que de enseñanza, fueron formas de incentivar la creatividad, la sensibilidad y la percepción de los alumnos para concretar las ideas en creación.

En la Escuela Nacional de Arquitectura (ENA) Mathías era el encargado de impartir algunos cursos y talleres preliminares. En su momento, estos cursos llegaron a representar para los estudiantes un reto tan complejo como los cursos de matemáticas, mecánica o cálculo. De hecho, estos talleres servían como un primer filtro, en el que podía quedar clara la selección de carrera para los de recién ingreso.

*Cabe decir que si bien la vocación y el compromiso de los estudiantes con su carrera no se habían consolidado en esa etapa temprana, Goeritz tocaba la fibra más sensible del estudiante de arquitectura con vocación, aquella que pone en juego y desafía su capacidad de expresión. Se trataba de un curso que hablaba del lenguaje del arte (aunque se trataba de una palabra prohibida en el lenguaje y filosofía del Goeritz de aquellos años), y que introducía a los estudiantes en un inédito diálogo consigo mismos (Porter Galetar, Luis, 1997:71).*

En la descripción del programa de estudios para la materia de Diseño Básico, que elaboró para la ENA, Goeritz puntualizó los objetivos de los ejercicios que se deseaban alcanzar, mediante el desarrollo de acciones muy concretas, que él calificaba como “simples”, así lo llegó a describir:

*Pretendo ponerlos en contacto con la forma simple para que encuentren en ella y a partir de la ella el mayor número de posibilidades de expresión; quiero obligar al alumno a encontrar la forma en el espacio, a jugar, por así decirlo, con esos elementos (forma-espacio) sin más restricción que su propia capacidad creativa. De esta manera irá familiarizándose con ella (con la forma) al principio, tal vez inconscientemente, pero una vez que haya asimilado el conocimiento, que haya “hecho suya” la forma, podrá construir y crear estructuras con un real valor estético y, sobre todo, repito, con un verdadero conocimiento de la forma.<sup>20</sup>*

En este sentido, el común denominador de la “pedagogía” de Mathías Goeritz es la intención de romper con la racionalidad técnica propias de la ingeniería y de la arquitectura, impartida en las primeras décadas del siglo XX, para despertar en los alumnos sus capacidades creativas, con las cuales harían frente a los problemas propios de su profesión y a las demandas que la evolución de sus tiempos les exigieran.

En este sentido, las “técnicas de enseñanza” aplicadas por Mathías fueron muy variadas, sin embargo, dentro de lo ambiguo que pudiera parecer un ejercicio, siempre imperó la claridad de los objetivos que se pretendían alcanzar. El proceso iniciaba presentando las herramientas y materiales que se utilizarían, buscando que los alumnos conocieran sus formas de uso y exploraran otras posibilidades de aplicación, después se les pedía obtener la forma o formas con las que debían trabajar. Herramientas, materiales y formas eran el medio para alcanzar el fondo, que en su metodología representa un tercer punto a cubrir, es decir, el concepto

20. Fragmento del “Plan para el taller de diseño básico de la ENA” borrador sin fecha e incompleto (citado por Porter Galetar, 1997).

o la idea que se debía expresar. A partir de este propósito inicial, solicitaba a los alumnos que, por medio del uso de las herramientas pertinentes, desarrollaran formas que expresaran un concepto como “espiritualidad”, “energía”, “alegría”, “sensualidad”, entre otros. El objetivo final era traducir expresiones visuales a conceptos humanos universales. A estas condiciones de trabajo Goeritz agregaba un ingrediente fundamental: la libertad. Es decir, “definía parámetros mínimos para su desarrollo dentro de un equilibrio entre requerimientos y libertad que permitiera al estudiante elegir la manera en que aptitudes y talento latentes pudieran revelarse” (Porter Galetar, Luis, 1997:74).

Este estilo de enseñanza influyó en la mayoría de sus alumnos e incluso en sus amigos y colaboradores a que definieran un estilo propio. Esto es evidente a través de las diferentes obras en las que el sello peculiar del uso creativo de las formas simples, de la búsqueda de expresión de conceptos y el interés por despertar una emoción, se hace presente. De ahí que este capítulo sea dedicado a describir, en la primera parte, las relaciones que Mathías Goeritz tuvo con escultores y artistas destacados. Para, posteriormente, de manera más puntual, comentar sobre discípulos y copartícipes sobresalientes, en cuya obra se hace patente la influencia de Goeritz.

### Vínculo con escultores y artistas

El arquitecto Pedro Ramírez Vázquez, como ya hemos mencionado, destaca la participación significativa de Mathías Goeritz en la *Ruta de la Amistad*, pues fue evidente la relación que tenía éste con algunos de los destacados escultores del siglo XX a quienes invitó para cumplir con la responsabilidad que le asignó la Comisión de Cultura de las Olimpiadas mexicanas en 1968.

Mathías también tuvo amistad con artistas de la plástica mexicana como Juan O’Gorman, Pedro

Friedeberg y Carlos Mérida, este último solía acudir a su casa en Cuernavaca para comentar con él algunas de sus obras.

En el hotel Camino Real de la Ciudad de México, podemos observar la obra de los artistas con los que Goeritz tuvo una relación amistosa, como son los murales de Rufino Tamayo en el área de recepción del Hotel, el de Pedro Friedeberg en el área de los salones de recepción y la escultura de Alexander Calder, en la sala Calder, la cual desapareció con el cambio de propietarios del hotel.

Como se comentó en capítulos anteriores existe una fotografía de Mathías en su visita a las pirámides de Teotihuacán acompañado por Rufino Tamayo y Henry Moore, a quienes admiró mucho. De este último dijo en una ocasión: “A mí me hubiera gustado ser Henry Moore”. En fin, Mathías Goeritz estuvo en contacto con los principales artistas y escultores de la época, y algunos de los más importantes pintores del mundo con los que mantenía una constante comunicación epistolar como se mostró en la exposición *Los ecos de Mathías* en el Museo de San Ildefonso, en 1996.

En contraste con lo anterior, es pertinente citar a Federico Morais:

*La retórica del muralismo, con su mensaje directo, ha transformado a los espectadores en lectores pasivos de un texto ya previamente modificado. Las reacciones contrarias no tardaron en aparecer, algunas con una enorme carga de violencia. Como la carta que Siqueiros y Rivera escribieron y mandaron a publicar en los periódicos locales, en las que se referían a Goeritz como “un simple simulador, carente en absoluto del más mínimo talento y preparación para el ejercicio del arte del que se presenta como profesional” (Morais, 1982: 31).*

Pero contraria a la opinión de los celebres muralistas mexicanos, la inauguración de *El eco*, comenta Morais, fue un éxito:

*Estaban presentes todos los que de una u otra forma habían colaborado, entre ellos Rufino Tamayo, Alfonso Soto Soria, el escultor Germán Cueto (quien tiempo atrás había integrado el grupo “dadáista” los Estridentistas) el músico Lann Adomian, el cineasta y en aquella ocasión el coreógrafo Luis Buñuel, el pintor Carlos Mérida y el bailarín Walter Nicks quien con su grupo hizo evoluciones rítmicas en los espacios vacíos proporcionados por las gigantesca escultura de Goeritz. La idea, por lo tanto, era la de crear allí un ambiente total. El escultor inglés Henry Moore, que estuvo en México tres meses más tarde, diseñó un mural para la pared principal del interior, frente al cual se presentó la actriz y bailarina Pilar Pellicer (Morais, Federico, 1982:31-32) (Figuras 88 y 89).*

Es importante mencionar los puntos nodales de la incursión de Mathías Goeritz en la arquitectura mexicana, para mostrar la influencia en discípulos y colaboradores en obras arquitectónicas propias o desarrolladas, conjuntamente, con otros artistas.

Su propuesta arquitectónica la descubrió y desarrolló en México sin tener una educación formal de la disciplina. Los parámetros ([www.heraldo.es/noticias/suplementos/2015/03/18/mathias\\_goeritz\\_labirinto\\_346349\\_314.html](http://www.heraldo.es/noticias/suplementos/2015/03/18/mathias_goeritz_labirinto_346349_314.html)) que singularizan su producción se refieren a:

- Componente escultórico en la concepción de sus edificios (en clara analogía a su concepto de escultura habitable).
- Conformación de equipos multidisciplinarios para la creación de los proyectos arquitectónicos, fungiendo como líder del grupo y aportando su concepción teórica.
- Emisión de manifiestos para documentar la idea teórica, con base en la cual se fundamenta la concepción de la obra arquitectónica.
- Construcciones con dimensiones que trascienden lo próximo e íntimo y abarcan una escala paisajística y de grandes ejes perspectivos (uso de la escala urbana y del concepto de monumentalidad).

- Predominio de lo emocional sobre lo funcional; es decir, el sentimiento frente a la utilidad.
- Intención de agrupar todas las artes en la construcción del proyecto, con la finalidad de obtener la obra de arte total.
- Arquitectura como campo de experimentación de nuevas formas de potenciar la espiritualidad. Sus proyectos revelan un carácter procesual y experimental de su labor artística, así como su constante colaboración con arquitectos e ingenieros.
- El misticismo, la religiosidad y la espiritualidad tienen un rol muy importante en la definición de la obra arquitectónica.

Esta fusión de ideas es patente no sólo en la obra personal del maestro, sino en algunas obras de artistas plásticos y arquitectos a los que contagió con su ardor profético (Ida Rodríguez, 1997:183). Su obra escultórica, sus teorías éticas y estéticas, que principalmente se fundamentan en la arquitectura emocional, repercutieron con gran fuerza en ese campo y en el nuevo mundo del arte en general.

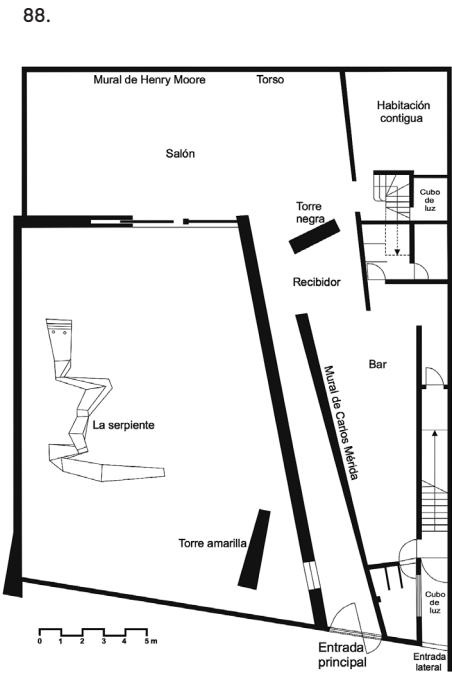
Gracias a invitaciones de colaboración con arquitectos mexicanos, Mathías realizó una significativa obra de arte urbano en México, aunque al trabajar en equipo, algunas veces no se le dio el crédito, por ello, en ciertas obras de Goeritz aparece el famoso texto “en colaboración con”.

Entre los nombres que destacan podemos mencionar a Luis Barragán con las *Torres de Satélite* (1957-58), *El Pájaro amarillo*, de la ciudad de Guadalajara y *el Animal del Pedregal*. Ricardo Legorreta con las Torres de Automex en Toluca (1963-1964) y el muro celosía del Hotel Camino Real. *La pirámide de Mixcoac* y *El Coco* en colaboración con Abraham Zabludovsky y Teodoro González de León, entre otros.

Por otra parte en las obras de escultura urbana, como las llama Ricardo de Robina, es indudable su intervención para obtener el financiamiento y conclusión.

Figura 88. Planta  
del museo El Eco.

Figura 89. Variante  
de la serpiente de El Eco.

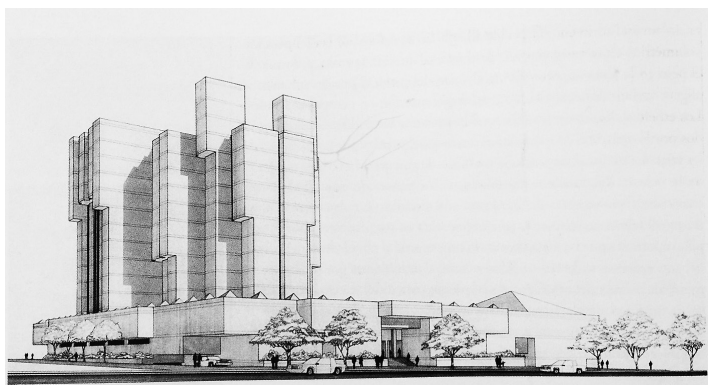


89.





90.



**Figura 90.** Perspectiva  
suroriente Archivos del Estado.

**Figura 91.** Entrada a la unidad  
deportiva Adolfo López Mateos.

**Figura 92.** Iglesia del Nazareno.

### Alejandro Zohn

Peculiar, podría ser el adjetivo para calificar la relación de Mathías Goeritz con su discípulo Alejandro Zohn. Un punto en común los unía. Ambos habían llegado a tierras mexicanas por similares razones: la guerra. Al igual que Goeritz, Zohn tuvo que iniciar un proceso de exilio que lo llevaría a diferentes fronteras hasta su arribo a México. Zohn contaba con 9 años de edad cuando él y su familia se vieron forzados a abandonar su natal Viena para huir de la persecución nazi. En 1939 lograron llegar a México vía París, donde se reunieron con un hermano de su padre que radicaba hacía varios años en Guadalajara, Jalisco.

La ciudad tapatía se convirtió en la cuna de sus principales obras. Allí se asentó hasta su muerte en el año 2000. Sus estudios en la Universidad de Guadalajara, tanto de ingeniería civil como de arquitectura, le permitió entrar en contacto con mentes que supieron despertar su creatividad, tales como Mathías Goeritz, Ignacio Díaz Morales, Bruno Cadore y Horst Hartung Franz.

A finales del 1983, el director de obras públicas del gobierno del estado de Jalisco, Manuel Gómez Pimienta, quien tenía una gran admiración por el trabajo de Zohn lo buscó para tratar de encausar la preocupación por preservar la enorme cantidad de documentos en archivos muertos dispersos y en condiciones de deterioro. Como el funcionamiento de un área para archivo le resulta bastante sencillo de organizar, se concentró en el diseño del edificio.

Para darle prioridad a la forma, parte de la volumetría de un elemento vertical localizado en el centro del predio, que finalmente se concreta en una torre vertical que se fragmenta en cuerpos más esbeltos y aparentemente independientes. La presencia escultórica del

edificio parece evidente, tanto por la necesidad de disponer de una gran cantidad de muros ciegos que procuran sombra y frescura al interior, lo cual provee condiciones para la mejor preservación de los documentos. Al ver las imágenes de su proyecto es más que evidente la formación que tuvo en la escuela de arquitectura cuando Mathías fue su maestro.

*Desde sus años de estudiante, Zohn muestra interés en el papel escultórico de la arquitectura y la resolución dramática de ciertas piezas. Conoce bien la larga y excepcional tradición en el país sobre la interrelación de la arquitectura y la escultura (...) sus maestros Mathías Goeritz, dedicado al arte contemporáneo, y Horst Hartung, que estudia meticulosamente el arte precolombino y moderno, impulsan sus inquietudes al respecto, en sus clases y entre sus conversaciones informales (...) Es así como la escultura florece en sus intereses, manifestándose con luminosidad (Central de Noticias Diario Judío).*

Cabe destacar que el edificio del Archivo del Estado, al no requerir del acceso de iluminación natural al interior del edificio, le permitió jugar con la volumetría del mismo dando como resultado un volumen escultórico con la intención de lograr un edificio emblemático para la ciudad (Figura 90).

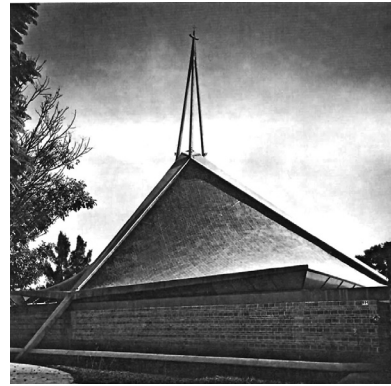
Este sello particular de la arquitectura de Zohn también se aprecia en la zona de ingreso de la unidad deportiva López Mateos, en la cubierta de la sala del patio central del mercado Libertad, así como el acceso a la pérgola de la Unidad Deportiva 14 de febrero (Figura 91).

Otros ejemplos, en los que la volumetría y el juego geométrico con formas simples son representativos y identitarios de su arquitectura son: el tanque de agua

91.



92.



del centro comercial Plaza del Sol, los juegos del parque Morelos (en colaboración con Fabián Medina), la cubierta de la iglesia del Nazareno, las chimeneas del condómino Alberta 11, la cubierta de la sinagoga del Club Macabi, el ingreso a la estación San Juan de Dios. En este último caso, el volumen no sólo es un fragmento lateral o sustantivo, sino el cuerpo mismo del edificio, conformando un bloque masivo que destaca en la horizontalidad urbana (Figura 92).

Zohn recordaba vívidamente a su mentor y amigo Mathías Goeritz, sus clases de educación visual, sus largas conversaciones sobre escultura y arquitectura lo marcaron de forma definitiva en el ejercicio de su profesión: “Traté de dejar de lado la severa formación de ingeniero y asumir a profundidad la arquitectura como una evocación de imágenes, texturas, colores, aromas sonidos. Me planteé proyectar y vivir el oficio de otra manera” (Central de Noticias Diario Judío).

Así, en varias ocasiones llegaría a comentar su percepción personal de Goeritz, quien le resultaba cercano en su persona y extraño en sus propuestas. El museo *El Eco*, por ejemplo, impactó de sobremanera a Zohn; los espacios desconcertantes que conforman el conjunto, son formas que él *nunca hubiera imaginado proyectar; no lo olvidarán*.

En 1991, la Unión Internacional de Arquitectos, en su Cuarta Bienal llevada a cabo en Sofía, Bulgaria, otorgó al arquitecto Zohn el gran premio de la academia. Antes de este reconocimiento internacional había recibido varios premios locales y nacionales.

#### Sebastián (Enrique Carbajal González)

En el homenaje a Mathías Goeritz en el Museo de San Idelfonso, Sebastián comentó la manera como

lo conoció. Un día mostró una maqueta de un trabajo que estaba produciendo e Ida Rodríguez le dijo que debía conocer a Mathías. Una vez que se hizo el contacto, Mathías lo instó a prepararse y continuar con su trabajo artístico. Posteriormente, lo invitó a que formara parte de su equipo en la UNAM, impartiendo la clase de diseño básico.

Además, y por invitación de Goeritz, Sebastián participó en proyectos importantes como lo fue el Laberinto de Jerusalén: “Lo que llamé ‘Mi Laberinto de Jerusalén’ es —hasta ahora— un trabajo de siete años de experiencias fascinantes para mí” (Morais, Federico, 1982:86).

Lo que en la actualidad se conoce como Centro Comunitario Alejandro y Lilly Saltiel, fue un obsequio que este matrimonio otorgó a la ciudad de Jerusalén. Mathías Goeritz logró concretar el proyecto en la ciudad Santa, después de múltiples estudios formales. Las maquetas del *Laberinto de Jerusalén* las trabajó conjuntamente con el escultor Sebastián, quien entonces comenzaba su ingreso en el mundo del arte.

El Laberinto de Jerusalén es una alegoría y narración del dédalo como representación del Talmud judío, un espacio urbano en donde se combina una plaza-laberinto con una mezcla de prismas de diferentes alturas que albergan un espacio narrativo-museístico (Figura 93).

En la obra escultórica de este artista, en especial en la abstracción de la forma y el uso de la volumetría, es evidente la influencia de Goeritz (Figuras 94, 95 y 96).

#### Teodoro González de León y Abraham Zabludovsky

El arquitecto Teodoro González de León refirió en una entrevista que para él una de las más importantes obras

de la arquitectura mexicana era el museo de *El Eco*, quizá por lo que esta obra significó en un momento en que el funcionalismo material era lo más valorado en la arquitectura (Figura 97).

La obra escultórica de Mathías Goeritz conocida como la pirámide de Mixcoac, fue realizada con concreto armado en colaboración con Abraham Zabludovsky y Teodoro González de León. Esta obra se encuentra ubicada en la plaza central de la unidad habitacional llamada Torres de Mixcoac, en la Ciudad de México y es una pirámide que se eleva en tres muros ejecutados con base en triángulos de concreto blanco, que se apoyan uno sobre el vértice del otro hasta la cúspide, donde finalmente los tres muros están unidos por un triángulo idéntico a los inferiores (Figura 98).

La pirámide logra no sólo integrarse a la arquitectura circundante, dando y recibiendo realce y fuerza de y hacia ella, también ha sido adoptada por los niños que la utilizan como lugar de juegos y reuniones, por tanto, cumple un objetivo más de la escultura urbana, la de ser aceptada y gozada por quienes viven cerca de ella (Ida Rodríguez, 1997:115).

La escultura *El coco* (1978), que se encuentra frente a un edificio de departamentos en Tecamachalco, tiene un concepto y un material diverso al del ejemplo anterior. Se trata de un cubo de concreto sobre el cual se sostiene una esfera ideal, dibujada en el espacio por varias secciones de círculo. La esfera está recortada en plancha de acero de gran espesor y pintada, en un inicio, en rojo vivo. En el piso, bajo ella, se dibujaron círculos concéntricos con escalones descendentes que rodean a la escultura (Figura 99).

#### Ricardo Legorreta

Para diseñar el muro celosía formado de 20 hileras verticales y 20 horizontales, girados el superior sobre el inferior de forma diagonal a un muro ciego de la misma altura en ángulo de 90 grados, que se localiza a la

entrada del Hotel Camino Real en la Ciudad de México, el arquitecto Ricardo Legorreta, diseñador del hotel, contrató a Goeritz. El sello de Mathías es evidente ya que tanto el muro de celosía como el muro oblicuo son una constante en la obra de Goeritz y las torres cilíndricas que bordean el costado izquierdo del hotel, creación conjunta de Mathías y Legorreta, se acercan mucho más a la continua obsesión de Goeritz por las Torres (Figuras 100, 101 y 102).

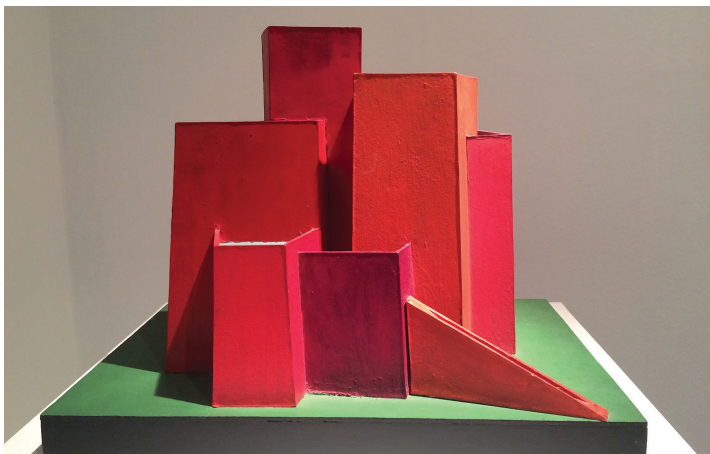
En una visita al hotel realizada conjuntamente por Mathías Goeritz y Guillermo Díaz Arellano, Goeritz comentó que también había intervenido en el diseño de los espacios del hotel como, por ejemplo, en el diseño de áreas como la sala Calder, que es el vestíbulo que lleva hacia el restaurante de los Azulejos y a los salones de recepción del hotel.

Cuando se llevó a cabo la exposición *Los ecos* de Mathías Goeritz en el antiguo Colegio de San Idelfonso (1997), hubo un panel en el que participaron el arquitecto Ricardo Legorreta, Sebastián, José Luis Cuevas, entre otros artistas que estuvieron invitados. En esa ocasión, Legorreta expresó que si bien una obra él la firmaba, siempre atrás de él estaba un equipo que lo apoyaba y participaba en su creación. Señaló que las obras eran producto del trabajo de un equipo integrado por: Luis Barragán, Mathías Goeritz y Chucho Reyes. Asimismo comentó que cuando ellos trabajaron solos, sus obras no tuvieron la relevancia de aquellas cuando trabajaron en grupo.

El tema de la labor de equipo coincide con lo expresado por el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez respecto a que ninguna obra es trabajo exclusivo del arquitecto, los arquitectos todólogos no existen, los arquitectos son producto de una labor de equipo, nada más. Se necesitan especialistas, se necesitan colaboradores.

Respecto a las Torres de Automex, mencionó que un día llegó Goeritz con una maqueta que calificó de preciosa. Cuando le preguntaron la utilidad que tenían las

93.



94.



95.



96.



**Figura 93.** Maqueta del Laberinto de Jerusalén.

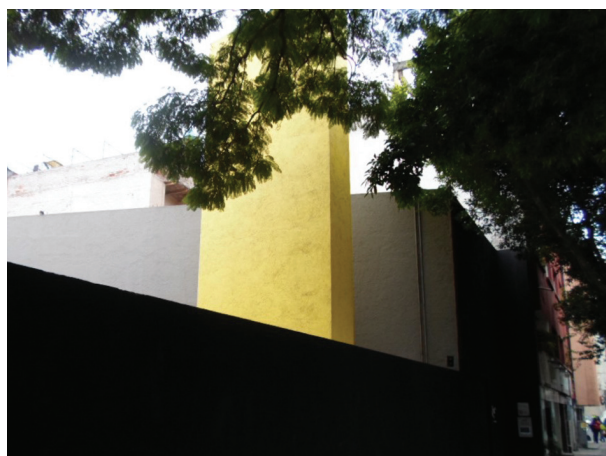
**Figura 94.** *Arcos del Tercer Milenio*, Guadalajara, Jalisco, 1999. Escultor Sebastián.

**Figura 95.** Cabeza de caballo, *El caballito*, Ciudad de México, 1992. Escultor Sebastián.

**Figura 96.** *El caballito*, Ciudad de México, 1992. Escultor Sebastián.



97.



torres, respondió que el encargado de los fondos para publicidad de la empresa cubriría el costo, ya que esa cantidad se la podía gastar en anuncios publicitarios en televisión y otros medios; fue así que le dieron el adelanto para que se llevara a cabo la obra. Y aunque Mathías Goeritz en alguna ocasión expresó que para algunas personas podrían ser un anuncio publicitario, para él las Torres de Automex eran arte oración (Figura 103).

#### Ricardo de Robina

Este arquitecto menciona abiertamente la colaboración de Mathías Goeritz en la iglesia de San Lorenzo, en los trabajos de restauración que por encargo del Padre Ramón Ertze Garamendi realizó en el templo. Mediante recomendación de Don Juan de la Encina le encomendó a Goeritz la decoración del muro testero del templo, el cual Mathías concibió como una mano de enorme dimensiones y en relieve con una exagerada perforación del clavo, evidente inspiración en el Cristo de Mathías Grünewald de Isenheim. Dos años antes (1952) el artista había tallado cuatro pequeñas manos, muy al estilo de Grünewald; una de ellas ostenta en su palma la marca del estigma, mano llagada retorcida por el dolor. Podemos imaginar que Ricardo de Robina esperaba para la decoración del Templo uno de los Salvadores; sin embargo, Goeritz propuso la reproducción en bajo relieve de aquella que había llamado La Mano Divina, detalle del símbolo de la Cruz que se alza, apenas visible, en el muro de 14 metros de altura. Tanto la pared como el relieve son blancos, lo que provoca que la imagen se

98.



convierta en sugerencia, apenas visible, debido a la refracción de la sombra sobre el muro.

Bajo vientos de cambios y renovación, el sacerdote de origen Vasco, Ertze Garamendi, inauguró en 1954 las restauraciones a partir del principio: “En cuanto a lo antiguo, rigor científico; en cuanto a lo nuevo, inspiración creadora”. Posteriormente, Mathías se encargó de ejecutar los vitrales de la cúpula, recortando en una lámina de acero gruesas formas, rellenándolas luego con vidrios lechosos de un solo color brillante en cada ventana, para destacar los símbolos de San Lorenzo.

Guillermo Díaz comentó que cuando visitó por primera vez el templo de San Lorenzo, lo hizo principalmente con la idea de ver qué era lo que Mathías había hecho de su obra de los vitrales de la linternilla. Ya había visto algunas imágenes de esos vitrales, sin embargo, al examinar el relieve de la mano que se encuentra en el muro del altar, pudo observar que no había visto nada similar en la obra de Goeritz. Le pareció acertado que el relieve permaneciera como fondo y no como figura principal del altar. Ésta, podía calificarse como una expresión minimalista y expresionista a la vez.

Ya en el interior de la iglesia se percibe que el color de los vitrales en la linternilla realza la intervención del muro del altar de Goeritz, ya que son muy expresivos, dramáticos y motivadores por su tema y colorido. La corona de espinas, desarrollada en ocho ventanas, forman un anillo de gran dramatismo místico, si así lo podemos calificar; algo que mueve a la espiritualidad y a la percepción o contemplación, al menos, del dolor sufrido por la



99.



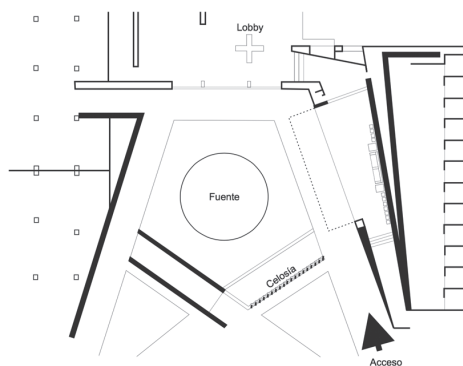
101.



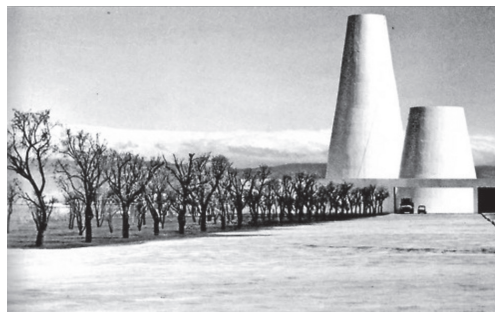
102.



100.



103.



**Figura 97.** Fachada del museo El Eco.

**Figura 99.** *El Coco*, Tecamachalco, México.

**Figura 101.** Celosía del Hotel Camino Real, Ciudad de México.

**Figura 103.** Torres de Automex.

**Figura 98.** *La Pirámide* o *Pirámide de Mixcoac*.

**Figura 100.** Esquema del acceso del Hotel Camino Real, Ciudad de México.

**Figura 102.** Cilindros del Hotel Camino Real, Ciudad de México.

104.



105.



**Figura 104.** Vitrales de la linternilla de San Lorenzo.

**Figura 105.** Apuntes para vitrales de San Lorenzo.

**Figura 105a.** Vitral de San Lorenzo.

**Figura 106.** Apuntes para vitrales de San Lorenzo.

105a.



**Figura 106a.** Vitral de San Lorenzo.

**Figuras 107 y 108.** Apuntes para vitrales de San Lorenzo.

**Figura 108a.** Vitral de San Lorenzo.

**Figura 109.** Apuntes para vitrales de San Lorenzo.



106.



106a.



107.



108.



108a.



109.



Pasión de Jesús. Con ello no es posible percibir al muro sin los vitrales ni a los vitrales sin el muro. Se trata de una intervención de arte oración en el espacio (Figura 104).

En las ventanas de la cúpula, abstracciones simbólicas describen los rasgos de la vida de San Lorenzo, cada una con su pequeño vidrio de color que distingue su respectivo emblema: para la Cruz y las llaves, el rojo; para la parrilla el azul; para las llamas el naranja; para la palma, el verde; para la dalmática, el rosa; y para el Evangelario y las monedas, el amarillo. En estos vitrales Goeritz también diseñó la herrería y aprovechó las salientes y escurrimientos del hierro que dan expresividad a esa parte de las vidrieras (Figuras 105, 106, 107, 108, y 109).

Así, los vitrales reflejan las propuestas y búsquedas de Goeritz, tanto creativas como espirituales, ya que en ellos incorporó su interés en generar ambientes lumínicos para propiciar una atmósfera de recogimiento espiritual, pero también, podíamos afirmar, que esta combinación de colores crea dramatismo a fin de provocar sensaciones que nos acercan al acto estético (Méndez, 2014:38). Una vez más la magia, si así se le puede

llamar, provocada por el aura creativa de Goeritz y por su devoción espiritual hacia el arte y su búsqueda del arte oración, con la que logró motivar a los arquitectos y a las autoridades de la iglesia, se muestra en todo su esplendor.

#### **Fray Gabriel Chávez de la Mora**

El contacto de fray Gabriel con Mathías Goeritz fue tanto como estudiante como en la práctica profesional. Sus estudios como arquitecto los inició en la escuela de Arquitectura de la Universidad de Guadalajara. Formó parte de la primera generación de alumnos y egresados y a él le correspondió ser el primer arquitecto graduado en dicha institución.

El arquitecto Alberto González Pozo mencionó que la escuela de arquitectura de la Universidad de Guadalajara fue un caso excepcional en el desarrollo de la enseñanza de la arquitectura en México, no solamente porque el plan de estudios era muy original, sino por la calidad de los docentes. Como ya se ha comentado Mathías Goeritz acompañó a esta primera generación en todos los años de su carrera.

En una entrevista con fray Gabriel Chávez de la Mora cuyo tema era: *Educación la sensibilidad estética*, cita que, de la mano de Mathías el benedictino se especializó en expresar sentimientos a través de los materiales; con sus palabras y su ejemplo comprendió que había que “diseñarlo todo”; su aprendizaje no fue sólo teórico sino también vivencial y divertido. Aquí un testimonio de complicidad y admiración.

*Lo primero que tengo que decir de Mathías Goeritz es “¡gratitud!” fui privilegiado al tenerlo por maestro. Él me impulsó a la creatividad... Mathías fue el primer maestro extranjero que tuvimos. Impartía la materia de educación visual, pero ese nombre no define lo que enseñaba, pues más bien se trataba de una invitación a la creatividad. Se lo agradezco enormemente.*

*Con Goeritz, aprendí la libertad de expresión y la creatividad; él nos estimuló a entender que todo es diseñable, hasta el abecedario, el mobiliario... esto me ha servido mucho para el arte de la iglesia (pintura sagrada, pintura litúrgica), todo lo que se ocupa en el edificio, la pintura, la escultura, el mobiliario y todo el ajuar litúrgico (orfebrería, ornamentos, esmalte, mosaico, vidrio, cobre, plata), todo lo encuentro diseñable.*

*El lenguaje de Goeritz se fundamenta en la Bauhaus. Él formó parte de la segunda generación. Por eso a nosotros nos decía “la tercera generación” (Méndez, 2014:41-42).*

21. Herbert Bayer (Austria, 1900-Estados Unidos, 1985) fue el diseñador de publicidad más innovador de la Escuela de la Bauhaus, con una formación de diseñador gráfico, pintor, fotógrafo y arquitecto. En su trabajo destaca la introducción de la fotografía.

22. Para noviembre de 1950, algunas asociaciones religiosas organizaron las primeras jornadas de arte litúrgico en el país; reunieron a historiadores, arquitectos y artistas con el fin de discutir la arquitectura y el futuro del arte sacro. Participaron personalidades como los arquitectos Ricardo de Robina, Enrique del Moral, José Villagrán; artistas como Herbert Hoffman, Mathías Goeritz y el historiador Manuel Toussaint, quienes debatieron en torno a temas relevantes como la Encíclica Mediator Dei, la restauración de templos antiguos, así como la relación de la arquitectura moderna y las artes y la construcción de iglesias, entre otros.

En realidad Mathías Goeritz nunca estudió en la Bauhaus, sin embargo trabajó con Herber Bayer<sup>21</sup> en algunas realizaciones en las que compartieron la autoría de los proyectos. En el año de 2015 se cumplen 100 años del nacimiento de Goeritz y 100 años del nacimiento de la Bauhaus. Observando esta cronología y dada la duración que tuvo la Bauhaus, se ve con claridad que Goeritz si participó de las enseñanzas de ésta, comentamos esto, ya que muchas veces se ha relacionado a Goeritz como discípulo directo de esa escuela.

Fray Gabriel expresa, en el artículo *Educación la sensibilidad estética*, entrevista que sostuvo con Mariana Menéndez Gallardo (2014), lo siguiente:

*El lenguaje de Goeritz se fundamenta en la Bauhaus, era un movimiento importantísimo que cambió el diseño de todo. En esa línea, Mathías esculpió y dibujó esquemas de una sola línea, línea gruesa y mancha de color. Hizo de la abstracción una de las bases de su diseño. Y esa fue nuestra iniciación con él. No decía, por ejemplo, frente a una hoja blanca y un punto negro: “ponlo donde te guste”. Luego nos pedía compararlo para opinar sobre lo de otros y preguntaba: “¿por qué aquí y por qué allá y después: “¿qué sensación te da” el objetivo era ir entrando en la expresividad “por qué algo se expresa tan sólo porque un punto esté aquí y no allá”. También nos corregía nuestra composición; empezaba con un punto, luego con dos, luego comentaba sobre la línea, el formato, el color y finalmente las texturas. Recuerdo que yo tenía una caja con telas, papeles, cartones, piedritas: material para la clase de Mathías. Se trataba de expresar, muchas veces con el tema, otras sin él. En uno de los primeros ejercicios que hicimos, la idea era expresar la alegría, después el temor, con otros elementos. ¡Fue una iniciación entusiasmante! Enseguida vino el volumen con alambres, tablas, plastilinas, yeso... por eso me pregunto si la materia tendría que haberse llamado Educación Visual.*

Comenta fray Gabriel que el Padre Gregorio Lemerrier le solicitó la fundación de talleres de artesanía, proyecto que llevó a cabo con la influencia de la escuela

de Diseño de Arquitectura, especialmente de Mathías; una influencia óptica basada en la línea y la geometrización de las figuras. En ese periodo fue más artesano que arquitecto, pero tras la formación monástica, construyó la capilla del monasterio.

*Fue mi primera obra arquitectónica en forma. Tal vez la primera iglesia con altar de frente en México, después vino la Catedral de Cuernavaca con el obispo Sergio Méndez Arceo.<sup>23</sup> Don Sergio era único, tenía cerca un grupo de arquitectos y artistas entre los que estaba Goeritz.*

La entrevista continúa y fray Gabriel indica que:

*La Catedral de Cuernavaca fue innovación para la renovación litúrgica de la iglesia. Para ello hubo varias propuestas. Había una de un tal Günther dentro de la línea del siglo XVI estilo colonial y la mía. En un papelito muy sencillo desarrollé mi propuesta. Recuerdo que este arquitecto decía que mi propuesta era una agresión. “¡parece que usted corta la arquitectura con cuchillo de queso!”. En general hubo mucha oposición a que el diseño fuera moderno. La junta cumbre en la que se tenía que decidir el proyecto fue en la casa de Mathías, en la Ciudad de México. Aquel arquitecto había invitado a su gente, y de mi lado estaban Mathías, creo que mi tío Enrique de la Mora y el obispo Méndez Arceo. Obtuve todos los votos.*

*Platicando con el obispo, llegó el momento del restauro y al decir “¿Qué hacemos con las ventanas?” respondió: “¡Mathías!” Yo ya estaba trabajando ahí y sólo le dije a Goeritz “mira: por favor, estos vitrales que sean más luminosos; los del este que enfatizen más... (ya que son iglesias orientadas, el sol da más en el sur), las del sur más claritas; las del norte, que tienen menos luz, más oscuritas, para acentuar; la del fondo, roja” y quedó padrísima: la del fondo en la tarde se ilumina roja. La del poniente es símbolo del mal, de lo oscuro. ¡Lástima que los vitrales de la catedral metropolitana estén tan deteriorados! Hay quienes dicen que sería mejor retirarlos ¡No, hay que defenderlos! (Méndez Gallardo, 2014:41-43) (Figuras 110, 111, 112 y 113).*

La cita anterior se incluye para hacer patente el cariño y el entusiasmo que despierta Goeritz en sus alumnos, algunos de los cuales hoy son destacados profesionistas en el campo del diseño, la arquitectura y las artes plásticas.

Respecto a la colaboración que tuvieron Mathías Goeritz y fray Gabriel Chávez de la Mora en la adecuación de la Catedral de Cuernavaca, es necesario precisar que el obispo Sergio Méndez Arceo, reconocido sacerdote comprometido con las luchas sociales, los invitó a colaborar en la restauración de la Catedral de Cuernavaca, una antigua iglesia franciscana. Como se comentó con anterioridad, Mathías fue el responsable directo de la intervención de los vitrales en donde no solo buscó que la luz de éstos contribuyeran a crear un ambiente que propiciará en los creyentes un encuentro con la divinidad, trató, además, que los colores de los vitrales armonizaran con los de las grandes pinturas que cubren los muros de la iglesia y que muestran el martirio de los misioneros mexicanos en Japón en 1597.

Ante la solicitud de fray Gabriel Chávez de la Mora de que diseñara un vitral en rojo, el cual se encuentra sobre el acceso poniente de la catedral y tiene la finalidad de que la luz que entra por el vitral matizara de rojo al interior de la catedral durante la puesta de sol, Mathías Goeritz logró no sólo que la luz que penetra por el vitral tiña efectivamente de rojo a los ambones<sup>23</sup> sino también al muro que se encuentra en el lado opuesto a éste, en el oriente, en donde se localiza el altar (Figura 114).

En una plática con fray Gabriel al hablar sobre la adecuación de la Catedral de Cuernavaca, comentó que la propuesta se había adelantado al Concilio Ecuménico, ya que según ésta, el sacerdote dejaba de ver hacia el ábside de la iglesia y ahora se colocaba frente a la

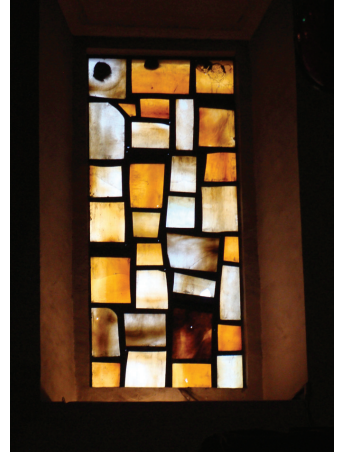
23. El ambón litúrgico es la parte de los templos católicos y ortodoxos, desde el que se proclama la lectura de la Biblia en la misa y otras ceremonias.



110.



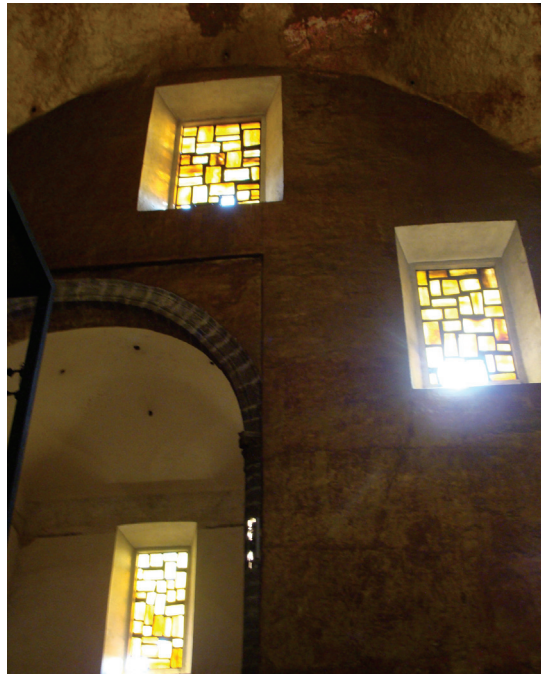
111.



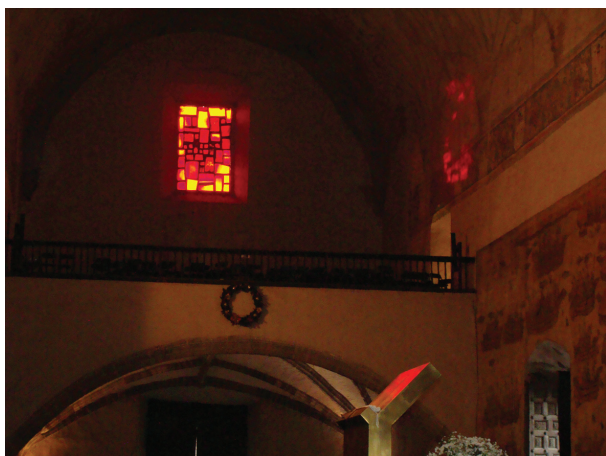
112.



113.



114.



**Figura 110.** Linternilla de la Catedral de Cuernavaca.

**Figura 111.** Vitral norte, Catedral de Cuernavaca.

**Figura 112.** Vitral poniente, Catedral de Cuernavaca.

**Figura 113.** Vitrales al sur, Catedral de Cuernavaca.

**Figura 114.** Vitral poniente, Catedral de Cuernavaca.

comunidad que acudía a la celebración de la eucaristía. También la propuesta contemplaba que la música de la misa se realizara con melodías del lugar y en el idioma local, para el caso citado, la misa era musicalizada por el mariachi. La vestimenta de los religiosos fue diseñada por fray Gabriel y estaba relacionada con la liturgia, muy diferente a la que hasta esos tiempos se había utilizado.

Guillermo Díaz Arellano comentó que en un recorrido realizado con fray Gabriel al Centro Escolar del Lago, en Cuautitlán Izcalli, mientras recorrían la capilla y caminaban alrededor de convento, se hizo referencia a la influencia de Mathías Goeritz en la construcción, sobre todo en el diseño de algunas ventanas, particularmente en el área en la que hay ventanas dispuestas de manera que rompen con lo que es una red ortogonal, reflejo de la amplia libertad que daba Goeritz en sus talleres de diseño básico en los que no existía como prioridad un orden simétrico reticular y ortogonal. Valores que se rompían en busca de una mayor expresividad de libertad encaminada a la emoción (Figuras 115, 116 y 117).

En la Basílica de Guadalupe, el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez comentó en alguna ocasión, que su asesor litúrgico fue el arquitecto fray Gabriel Chávez de la Mora, debido a la necesidad de cumplir con la liturgia para la realización de sus proyectos con temática de templos, ya que consideraba que los casos en los que no se observa el conocimiento de la liturgia, se tiene como resultado grandes errores y falta de simbolismo en las obras arquitectónicas.

En el altar y vitrales de la Basílica de Guadalupe la influencia de Goeritz es más que evidente, ya que se puede observar el manejo del punto y la línea. En el altar el orden simétrico se refleja en la imagen de la Virgen que no se encuentra en el eje central de la composición, sino a un costado de la Cruz. Además se mira el efecto ascendente que cobra vida por la luz natural que ingresa a través de la iluminación cenital o artificial que mediante las lámparas pendientes de la cubierta enmarcan el altar. El eje compositivo es la Cruz y a la diestra del público se ubicó la imagen de la Virgen de Guadalupe a la que se le da una jerarquía destacada por el recubrimiento de hoja de oro sobre la textura formada por puntos integrados por pequeñas superficies cuadrangulares con una disposición que dramatiza la relevancia de la imagen. Esta composición recuerda a los ejercicios compositivos de educación visual mencionados por fray Gabriel en la entrevista arriba citada (Figura 118).

Tanto en la Catedral de Cuernavaca como en la Basílica de Guadalupe se tuvo la intención de destacar la Cruz como el elemento principal y se descartó el ornamentar por medio de imágenes el altar, con el objeto de evitar la distracción sobre el punto principal que es la Cruz. Podría llegarse a calificar esto como una expresión minimalista que lleva a focalizar la mente y la captación visual sobre el eje central del cristianismo (Figura 119).



115.



116.



117.



**Figura 115.** Lado interior de la abadía del Tepeyac, Cuautitlán Izcalli, fray Gabriel Chávez de la Mora, OSB.

**Figura 116.** Interior de la abadía del Tepeyac, Cuautitlán Izcalli, fray Gabriel Chávez de la Mora, OSB.

**Figura 117.** Teatro del Centro Escolar del Lago, Cuautitlán Izcalli, fray Gabriel Chávez de la Mora, OSB.

118.



119.

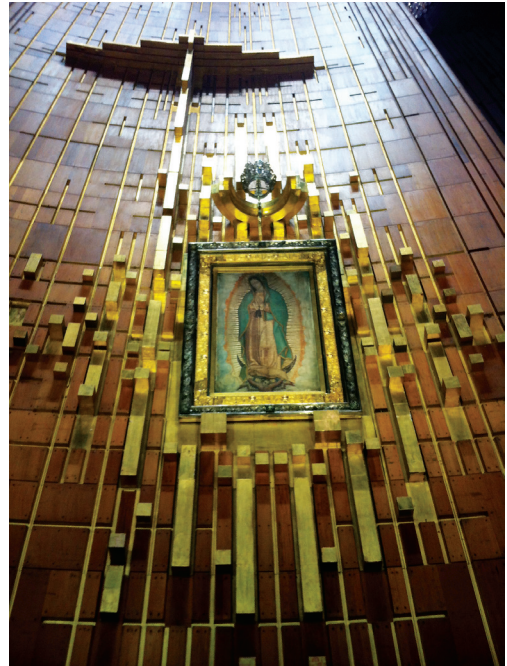


Figura 118. Basílica de Guadalupe.

Figura 119. Altar de la Basílica de Guadalupe.





## Comentarios finales

El propósito de esta publicación es transmitir, a las nuevas generaciones, las enseñanzas y aportaciones de Mathías Goeritz. Si bien Mathías se los legó a los arquitectos de su generación, éstos fueron nuestros maestros de la arquitectura emocional.

Este libro surge a partir de mi tesis de doctorado, y por recomendación del Dr. Jesús Aguirre Cárdenas. La publicación se llevó a cabo con el entusiasmo y la disciplina que la Dra. Elizabeth Espinosa Dorantes me contagió, aportando sus ideas para filtrar y jerarquizar el material de la tesis y lo vivido en mi contacto con Mathías Goeritz, de esta forma logré la meta: hacer un homenaje póstumo a un gran maestro.

Al regresar de Francia, en donde fui becario del gobierno francés, visité acompañado de mi madre, a Mathías Goeritz en su casa de Cuernavaca. Recibió con efusividad y entusiasmo a su alumno y amigo, pues habíamos sostenido un intercambio epistolar durante un tiempo. Mathías estaba informado del Master Degree que cursé en la Universidad de Illinois y de mi Stage de Urbanismo en Francia, me invitó a formar parte del equipo que impartía la clase de diseño básico en la UNAM junto a él. Me dijo: “se relacionará usted con artistas: el pequeño Sebastián y otros” me pidió entrevistarme con la arquitecta Lilly Nieto quien dio “luz verde” a mi incorporación al equipo e inicié de inmediato.

Ya en clase Mathías Goeritz nos mencionaba que la función principal de todo espacio arquitectónico era la emoción. En ese sentido, se trataba de trascender la función a través de la emoción, sin menospreciar o pasar a un segundo término la tendencia funcionalista que imperaba en aquellos años en la arquitectura.

Las propuestas del grupo del Congreso Internacional de la Arquitectura Moderna (CIAM) y, muy especialmente, las elaboradas por Le Corbusier en el tiempo de la posguerra, dejarían una huella definitiva en la forma

de entender el quehacer arquitectónico y el diseño de las modernas “ciudades nuevas”. Mathías Goeritz admiraba esta etapa en la historia de la arquitectura, sin embargo, entendía también que la evolución de un concepto consiste justamente en dar un paso más, una vez que se ha llegado a una meta. Es en ese punto que inicia la transformación y lo expresa en su manifiesto dedicado a la Arquitectura emocional.

La meta del funcionalismo arquitectónico trazado durante la primera mitad del siglo XX, en efecto se impuso con relevantes resultados. No obstante, en los años subsiguientes a su aparición y ejecución, pareciera haberse quedado como la única manera de llevar a la práctica la creatividad de los arquitectos y diseñadores urbanos. Las primeras escuelas de arquitectura, por aquellos años daban mayor importancia a la enseñanza del funcionalismo. La prioridad de los maestros era que los alumnos tuvieran claro el análisis de las áreas mínimas de construcción. Recuerdo que los estudiantes que ya tenían más experiencia, y que habían tenido algún contacto con la práctica profesional, tenían láminas moduladas, e incluso con ejes muy bien trazados en papel mantequilla, y sobre ellas desarrollaban los proyectos. Muchos de ellos comenzaban a practicar en despachos y, por ello, conocían los requerimientos básicos del funcionalismo. Para otros alumnos, los recién ingresados, esa ya era una posición adelantada.

Sin despreciar las tendencias de la enseñanza tradicional, Mathías Goeritz propuso que la principal función de la arquitectura era la emoción y que para él la arquitectura era escultura, con esos planteamientos inició su incursión en el ámbito de la docencia en México.

El arquitecto Ernesto Ríos, director de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Morelos en ese tiempo, llegó a Cuernavaca con un equipo de arquitectos de la UNAM, coordinados por él, además, de la asesoría del arquitecto Ramón Marcos; su objetivo era fundar una escuela piloto para la enseñanza de la arquitectura.

El arquitecto Ríos, en una entrevista para platicar sobre la participación de Mathías Goeritz en la escuela de arquitectura de Cuernavaca, me compartió que su encuentro con Goeritz se había dado por causalidad en una de las plazas principales de esa ciudad, éste descendió de un jeep y calzaba huaraches. Para él, esa actitud sencilla reflejaba mucho de la personalidad de Goeritz, sin falsas apariencias. Ernesto Ríos conocía las propuestas estéticas de Goeritz y su forma innovadora de impartir clases. Entablaron una plática informal en la que surgió la oportunidad de invitarlo a participar en la planta docente de la Universidad de Morelos. El ingreso de Mathías a la universidad fue un baño de libertad para los que entonces estudiábamos arquitectura, así lo describió el arquitecto Ríos, y son muy ciertas esas palabras, ya que las clases eran una explosión de cultura, sensibilidad y talento del artista y filósofo, donde se impartía no sólo conocimiento, sino era una invitación a trascender la función de la arquitectura, a través de la emoción, sin desatender a la primera y llevar a la práctica nuevas formas de enseñanza y aplicación de la arquitectura, en las que la creatividad del ejecutor no se viera limitada por los cánones funcionalistas. En el trabajo entre Ríos y Goeritz imperó la confianza y puntos de vista de ambos.

Por el salón de clase de Goeritz asistieron destacados personajes: el arquitecto fray Gabriel Chávez de la Mora, Alejandro Zohn, Sebastián, entre otros. Recientemente, en el año 2012, Lance Wyman comentó para la Revista Gatopardo que el logo realizado para la cadena de tiendas De Todo había sido un homenaje a Mathías Goeritz.

*Ese fue un proyecto en que Mathías Goeritz me involucró, yo tenía la idea de encimar las "O", como solía hacer Mathías. Es un homenaje para Goeritz. Él es muy importante para mí. Es muy importante para este país. Muy importante para el mundo, de hecho si vez cómo se ha involucrado su obra en todo (Revista Gatopardo, septiembre de 2012:32).*

La propuesta Mathías de llevar a la práctica nuevas formas de enseñanza y aplicación de la arquitectura, en las que la creatividad del ejecutor no se viera limitada por los cánones funcionalistas, se logró a través de abriremos las puertas del conocimiento. Procuraba interesarnos en lo que se estaba haciendo en otras partes del mundo en arquitectura y arte. Nos despertaba el interés por la obra de artistas de vanguardia, como Marcel Duchamp, Piet Mondrian, Paul Klee, Ives Klein, entre otros, y nos hablaba de forma relevante del arte rupestre, de las cuevas de Altamira que él había visitado durante su estancia en España, cuando fundó la Escuela de Altamira.

Con esa sencillez de ser un maestro en continua experimentación y aprendizaje, nos enseñaba también su filosofía personal sobre el arte y la emoción. Nos daba pláticas muy motivadoras sobre los ejercicios que después desarrollarían sus alumnos. Jugaba, por ejemplo, con la localización de un punto sobre un fondo, trabajábamos con las texturas, y qué pasaba con esos elementos cuando los cambiábamos de tamaño, posición o color. Todo ello invitaba a los alumnos a vivir la percepción y la emoción y entender que resultado producía en el espectador.

Buscaba expresar emociones, sentimientos de angustia, de tranquilidad, de alegría, de pesar. Por ejemplo, con las letras, el diseño y posición de la tipografía expresaba emociones. Pedía a los alumnos que experimentaran con volúmenes y expresando con ellos ritmo, escala y demás manifestaciones de percepción del espacio a través de un lenguaje plástico. Así se podía comenzar un diálogo entre los volúmenes y el espectador que transitara entre ellos o a su alrededor, también las texturas ópticas o apticas (táctil o visual) formaban parte del lenguaje plástico con el que se expresaban sus alumnos.

En los talleres de diseño de la UNAM, les propuso a sus alumnos que personalizaran su espacio de trabajo, como una forma de expresarse al montar para sí mismos el lugar para desarrollar su labor en el taller de diseño básico. En un ejercicio solicitó a los alumnos expresarse

en filmaciones de cortometraje en el formato de 8 mm que era muy popular entonces. Los alumnos actuaban en escenarios que ellos escogían o diseñaban, algunos urbanos, otros rurales, hubo quienes lo hicieron teniendo como fondo el Convento del Desierto de Los Leones, esto recordaba la influencia que recibió Goeritz de film de cine mudo “El Gabinete del Doctor Caligari” obra importante del expresionismo alemán, a él no le gustaba dar antecedentes que pudieran coartar o limitar la imaginación de los alumnos y entonces les daba plena libertad para que expresaran y transmitieran emociones y formas de percepción visuales.

Goeritz expresaba la importancia de la monumentalidad, nos decía que no era lo mismo observar una reproducción en un souvenir a pequeña escala de la Torre Eiffel que verla en su escala real en su relación con el observador. Con ello le daba mucha importancia al impacto perceptivo que generaba el tamaño, la altura de la obra como se puede observar en sus intervenciones de escultura en espacio público de la ciudad.

En una ocasión, mientras tomábamos un café con otros alumnos en un centro comercial, comentó que antes las ciudades se construían en torno a las catedrales, a los grandes templos que congregaban el fervor espiritual y que hoy en día, las ciudades se construyen en torno a los centros comerciales. Señalaba que esas eran las nuevas catedrales. Sin duda, ese fenómeno no se podía frenar, sin embargo, la arquitectura podía intervenir creando espacios emocionales, evocaciones espirituales que le recordaran al ser humano lo que es.

Decía Mathías Goeritz que los resultados de los ejercicios que él pedía en su taller podrían ser exhibidos o presentados como obra de arte en una galería o museo, pero que no se trataba de eso, sino de sensibilizar al alumno y de hacerlo expresarse con un lenguaje plástico, de experimentar sensaciones, sentimientos, y con estos ejercicios lograban enriquecer su lenguaje en el diseño arquitectónico. De esta manera quedaba superado el módulo o la caja simple, pues en el diseño lo que predomina

es la emoción sobre la función, sin negar a ésta última, ni despreciar su utilidad.

Como todo artista innovador, Mathías Goeritz tuvo detractores, e incluso lo acusaron de decir a los alumnos que el arte ya había muerto. En mi experiencia no lo escuché que dijera eso, sin embargo sí me tocó escuchar su postura de dar valor al arte como oración, como un fenómeno místico y espiritual a través del cual se podía trascender lo meramente estético y decir que el artista contemporáneo carecía de aquella energía espiritual que tuvieron los creadores del gótico.

En el campo profesional que alternó con el de la docencia, influyó en los más importantes arquitectos mexicanos Luis Barragán con quien participó en algunas de sus obras más importantes, formando equipo con Jesús Reyes Ferreira y Clara Porset. Los arquitectos Ricardo Legorreta, Abraham Zabludowsky y Teodoro González de León lo invitaron a participar con ellos en diferentes proyectos. Arquitectos y artistas acudían a consultarlo. En alguna ocasión que fui a saludarlo a su casa de Cuernavaca, el arquitecto Vladimir Kaspé y Carlos Mérida acudieron ahí para pedir su asesoría y opinión.

Otros artistas del siglo XX que participaron con él fueron Henry Moore, Rufino Tamayo, Manuel Felguérez, y entre sus colaboradores y discípulos más cercanos se encuentran: fray Gabriel Chávez de la Mora, Sebastián, Pedro Friedeberg, Diego Matthai, José Luis Cuevas que participó en “Los Hartos”, y a destacados arquitectos como Alejandro Zohn, Mario Lazo, Ernesto Velasco, Felipe Leal y Javier Senosiain que le reconocen y guardan una gran admiración y respeto.

En Mathías Goeritz nunca existió la distancia entre el maestro universitario y el practicante profesional; más bien predominó la presencia del artista creador y el docente, filósofo que impartía una cátedra proactiva. No era sólo el historiador del arte, sino el testigo viviente de la historia y del arte que le tocó vivir desde su niñez, juventud y madurez. Fue, además, un artista que estuvo en contacto con muchas y muy importantes personalidades

del arte de su tiempo y que compartió toda esa riqueza con sus alumnos y con los arquitectos con quienes colaboró. Con todo esto, logró despertar en ellos la inquietud y el interés de trascender en sus propias obras a partir de la arquitectura emocional.

Mathías Goeritz con su presencia constituyó una nueva vanguardia en México, abrió para alumnos y profesionales un conocimiento de los artistas escultores y pintores en el panorama mundial y para la escena de la plástica mexicana es una importante piedra angular. Con su participación la obra plástica mexicana en la escultura, pintura y arquitectura encontró nuevas formas de expresión, con esto se trata de destacar que Mathías Goeritz también sufrió una transformación con la escena mexicana, con la arquitectura prehispánica, con los paisajes y la cultura de este país, por lo que después de su llegada ya nunca partió de México, razón por la que hoy es conocido en el panorama internacional como un artista mexicano. Pasaron muchos años para que se reconociera su legado, que hoy se ha exhibido en algunos de los más importantes museos del mundo, El Reina Sofía de Madrid y el Tate Museum de Londres.

## Commentaires finaux

Cette publication a pour but de transmettre des choses que Mathias Goeritz a apprises aux nouvelles générations, à nous autres donc, et que nous estimons qu'il est important qu'elles ne se perdent pas. Mathias a déjà transmis cela aux architectes de sa génération, qui ont été nos professeurs : l'architecture émotionnelle.

Ce livre a été amorcé avec l'idée de le faire à partir de ma thèse professionnelle de doctorat, sur la recommandation du Dr. Jesús Aguirre Cárdenas et, en fin de compte, c'en est une partie; il a été élaboré avec l'enthousiasme et la discipline dont j'ai été contaminé par la Dr. Elizabeth Espinosa Dorantes, avec la contribution de ses idées afin de filtrer et de hiérarchiser le matériel dont je disposais, ce qui était en fin de compte ce que j'avais vécu aux côtés de Mathias Goeritz; c'est de cette manière que j'ai pu atteindre mon objectif qui consiste pour moi à rendre un hommage posthume à un grand maître.

À mon retour de France où j'ai été boursier du gouvernement français, j'ai rendu visite, en compagnie de ma mère, à Mathias Goeritz dans sa maison de Cuernavaca et il m'a reçu avec grande effusion et enthousiasme étant donné que j'avais été son élève et que nous avions entretenu un échange épistolaire, maintenant ainsi le contact. Mathias était au courant de mon Master Degree que j'avais reçu à l'Université d'Illinois et de mon stage d'urbanisme en France, et c'est ainsi qu'il m'a invité à former partie de l'équipe qui donnait avec lui le cours de dessin de base à l'UNAM. Il m'a dit: "vous serez en rapport avec des artistes: le petit Sebastián et d'autres." Il m'a demandé d'avoir un entretien avec l'architecte Lilly Nieto, laquelle a donné "le feu vert" à mon incorporation à l'équipe et j'ai immédiatement commencé.

Une fois en clase, Mathias Goeritz nous mentionnait que la fonction principale de tout espace architectonique était l'émotion. Dans ce sens il s'agissait d'aller au-delà de la fonction à travers l'émotion étant donné qu'il ne

s'agissait ni sous-estimer ni de faire passer à un second terme la tendance fonctionnaliste qui dominait dans ces années-là en architecture.

Les propositions du groupe du CIAM (Congrès International de l'Architecture Moderne) et, tout spécialement celles exécutées par Le Corbusier à l'époque de l'après-guerre allaient laisser une empreinte définitive dans la manière de comprendre le savoir-faire architectonique et dans le dessin de "villes nouvelles" modernes. Mathias Goeritz admirait ce pas en avant donné dans l'histoire de l'architecture. Cependant il comprenait également que l'évolution d'un concept consistait justement à marquer un pas de plus, une fois que l'on avait atteint un but. C'est à ce point-là que commence la transcendance. Et il l'exprime dans son manifeste dédié à l'architecture émotionnelle.

Le but du fonctionnalisme architectonique tracé pendant la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, s'est imposé en effet avec des résultats considérables. Malgré cela dans les années qui ont fait suite à son apparition et à son exécution, il semblerait que ce dernier demeurait la seule manière d'exercer la créativité des architectes et des dessinateurs urbains.

Les premières écoles d'architecture, dans ces années-là, attachaient la plus grande importance à l'enseignement du fonctionnalisme. Pour les professeurs la priorité était que les élèves possèdent une idée claire de l'analyse des surfaces minimum de construction. Je me rappelle que les étudiants qui possédaient déjà une expérience et qui avaient déjà pris contact avec la pratique professionnelle, apportaient avec eux leurs planches de travaux modulés, et même avec des axes bien tracés sur du papier calque fin, et qu'ils y dessinaient leurs projets. Beaucoup d'entre eux commençaient leur pratique dans des bureaux et, par conséquent, connaissaient les contraintes du fonctionnalisme. Pour les autres élèves, ceux qui venaient juste d'entrer, cette position était d'avant-garde.



Sans sous-estimer les tendances de l'enseignement traditionnel, Mathias Goeritz est arrivé au paysage de la formation doctrinaire au Mexique en déclarant que la fonction principale de l'architecture était l'émotion et que, pour lui, l'architecture c'était de la sculpture.

L'architecte Ernest Ríos, directeur à l'époque de l'École d'Architecture de l'Université de Morelos, était venu à l'école de Cuernavaca avec une équipe d'architectes de l'UNAM, sous sa coordination et conseillés par l'architecte Ramón Marcos ; avec eux il a créé ce que l'on pouvait appeler une école pilote pour l'enseignement de l'architecture. Cette école était née de l'inquiétude de l'architecte Ramón Marcos, avec pour collaborateur et disciple Ernesto Ríos.

L'architecte Ernest Ríos, dans un entretien qu'il m'a accordé afin de converser sur la participation de Mathias Goeritz à l'école d'architecture de Cuernavaca, m'a fait part que sa rencontre avait eu lieu par hasard sur une des places principales de Cuernavaca, dans une jeep d'où ce dernier était descendu et il raconte que ce dernier chaussait des sandales typiques, appelées "guaraches".<sup>24</sup>

Pour lui cette attitude simple reflétait une part importante de la personnalité de Goeritz, dénué de fausses apparences. Il connaissait déjà les propositions esthétiques de son travail et sa forme innovatrice de donner des cours. Ils ont entamé une conversation toute simple d'où émergea l'occasion de l'inviter à faire partie du corps enseignant de l'Université de Morelos. L'entrée de Mathias a été un bain de liberté pour nous autres, qui y étions étudiants en architecture, c'est ainsi que l'architecte Ríos l'a décrit, et ces paroles sont bien vraies, vu que les classes imbibées de la culture, de la sensibilité et du talent de l'artiste et philosophe, au cours desquels ce qu'il nous enseignait ne se limitait point à la

connaissance, sinon à l'invitation à aller au-delà de la fonction de l'architecture, à travers l'émotion, sans toutefois négliger la première, et à mettre en pratique de nouvelles formes d'enseignement et d'application à l'architecture, et où la créativité de l'exécuter ne se voyait pas limitée par les canons fonctionnalistes.

À mon avis ce "bain de liberté", comme l'a qualifié Ríos González, le cours de Goeritz a transcendé les salles de classes chez beaucoup de ceux qui ont été ses élèves quelques-uns d'entre eux proéminents comme ceux qui sont mentionnés au dernier chapitre de ce travail : l'architecte Fray Gabriel Chávez de la Mora, Alejandro Zohn, Sebastián, entre autres. Récemment, en l'an 2012, Lance Wyman a expliqué pour la revue Gatopardo que, le logo réalisé pour la chaîne de magasins De Todo avait été en hommage à Mathias Goeritz.

*Celui-ci a été un projet dans lequel Mathias Goeritz m'a impliqué, j'avais l'idée de mettre les "O" comme le faisait Mathias, comme avait l'habitude de le faire Mathias. C'est un hommage rendu à Goeritz. « Il est très important pour moi. Il est très important pour ce pays. Très important pour le monde entier, en fait si tu vois comment son œuvre a été impliquée en tout. (Revista Gatopardo, Septembre de 2012:32).*

Mathias Goeritz nous a expliqué à plusieurs reprises que le but principal et l'objectif de sa classe de Dessin de Base étaient de sensibiliser l'élève à mettre en pratique de nouvelles formes d'enseignement et d'application de l'architecture, classe où la créativité de l'exécuter ne se voyait pas limitée aux canons fonctionnalistes. Réflexion faite, je peux dire qu'il réussissait à atteindre son but précisément en nous ouvrant les portes de la connaissance. Il essayait de nous intéresser à ce qui se faisait dans le reste du monde en architecture et en art. Il éveillait en nous l'intérêt pour l'œuvre des artistes d'avant-garde, tels que Marcel Duchamp, Piet Mondrian, Paul Klee, Ives Klein et nous parlait de l'art rupestre comme étant un

24. "guaraches": mot d'origine tarasque (groupe Tarasco / Purepechas de l'état de Michoacán, Mexique): "huarache", désigne des sandales artisanales en lanières de cuir croisées (Note du traducteur).

thème d'une très grande importance, des grottes d'Altamira qu'il avait visitées pendant son séjour en Espagne, lorsqu'il avait fondé l'École d'Altamira.

Avec cette simplicité, celle d'un professeur en recherche perpétuelle de l'expérience et de l'apprentissage, il nous enseignait aussi sa philosophie personnelle sur l'art et l'émotion. Je me rappelle de ses discussions, qui pour moi étaient très encourageantes, sur les exercices que ses élèves allaient développer par la suite.

Il jouait, par exemple, avec la localisation d'un point sur un fond, nous travaillions sur les textures, et sur ce qui se passait lorsque nous les changions de taille, de position ou de couleur. Tout cela invitait les élèves à vivre la perception et l'émotion et à comprendre le résultat que cela produisait sur le spectateur.

Il cherchait à exprimer des émotions, des sentiments d'angoisse, de tranquillité, de joie, de regret. Par exemple, avec les lettres, le dessin et la position de la typographie, il exprimait des émotions. Il demandait aux élèves d'expérimenter des volumes et d'exprimer avec eux des rythmes, des échelles et d'autres manifestations de perception de l'espace au moyen d'un langage plastique. Il était ainsi possible d'initier un dialogue entre les volumes et le spectateur qui circulait parmi ceux-ci ou à leurs alentours, et les textures optiques ou aptiques (tactiles ou visuelles) formaient partie du langage plastique par lequel ses élèves s'exprimaient.

Dans les ateliers de dessin de l'UNAM, il lui est arrivé de demander à ses élèves de personnaliser leur espace de travail, comme étant une manière de s'exprimer, en montant pour eux-mêmes l'endroit pour réaliser leur travail, dans cet atelier de Dessin de Base. Dans un exercice il a demandé à ses élèves de s'exprimer dans des films de court-métrage avec le format de 8 mm qui était alors très populaire, les élèves jouaient des scènes qu'ils choisissaient eux-mêmes, ou dessinaient, les unes urbaines, d'autres rurales, certains l'ont fait prenant comme fond le Couvent du Désert des Lions

("el Convento del Desierto de los Leones"), ceci rappelait l'influence du film du cinéma muet qu'avait reçue Goeritz, "Le Cabinet du Docteur Caligari" une œuvre importante de l'expressionnisme allemand; il n'aimait pas, quant à lui, donner des antécédents qui pourraient tronquer ou limiter l'imagination des élèves, alors il leur donnait toute liberté pour exprimer et transmettre des émotions et des formes de perception visuelle.

Goeritz exprimait l'importance de la monumentalité, où la taille était très importante, il nous disait que ce n'était pas la même chose d'observer une reproduction dans un souvenir à petite échelle de la Tour Eiffel que de la voir à son échelle réelle en rapport avec l'observateur. Il attachait par-là beaucoup d'importance à l'impact perceptif que générait la taille, la hauteur de l'œuvre comme on peut l'observer dans ses interventions dans la sculpture dans l'espace public de la ville.

Je me rappelle le jour où, pendant que nous prenions un café avec les élèves dans un centre commercial, il nous a expliqué qu'avant les villes se construisaient autour des cathédrales, des grands temples qui réunissaient la ferveur spirituelle et que de nos jours, les villes se construisaient autour des centres commerciaux. Il signalait que ceux-ci étaient les nouvelles cathédrales. Nul doute que ce phénomène ne pouvait pas être freiné, cependant l'architecture pouvait intervenir en créant des espaces émotionnels, des évocations spirituelles qui feraient se souvenir à l'être humain qui il est.

Il nous encourageait beaucoup avec ses cours magistraux, car ses exercices ne trouvaient pas leur origine que dans l'octogonal ou rien que dans le module, sinon qu'il nous était permis d'avoir recours à tout ce qui pouvait nous aider à exprimer l'émotif, et ainsi faire, au moyen du langage plastique, participer le spectateur. Mathias Goeritz disait que les résultats des exercices qu'il demandait dans son atelier pouvaient être exposés ou présentés comme une œuvre d'art dans une galerie ou dans un musée, mais qu'il ne s'agissait pas de cela, sinon de sensibiliser

l'élève et de le faire s'exprimer dans un langage plastique, d'expérimenter des sensations, des sentiments et qu'avec ces exercices ils réussissaient à enrichir leur langage dans le dessin architectonique. De cette manière le module et la caisse simple étaient dépassés, par des résultats dans le dessin où l'émotion prédomine sur la fonction, sans nier cette dernière, ni dédaigner son utilité.

Mathias Goeritz a non seulement eu une influence sur ses élèves, mais il a aussi participé avec plusieurs artistes contemporains des plus importants, comme Alexander Calder et Herber Bayer. Il a travaillé avec eux, ensemble, à diverses interventions et à diverses rencontres d'artistes et de sculpteurs. Comme tout artiste innovateur, il a eu des détracteurs qui n'étaient pas d'accord avec lui, et qui l'ont même accusé de dire aux élèves que l'art était mort. Dans mon expérience personnelle, je ne l'ai pas entendu dire cela, cependant il m'est arrivé d'entendre son point de vue de donner à l'art une valeur de prière, comme un phénomène mystique et spirituel au travers duquel il était possible de dépasser le côté purement esthétique et de dire que l'artiste contemporain manquait de cette énergie spirituelle qu'ont eu les créateurs du Gothique.

Dans le champ professionnel qui a alterné avec celui de l'enseignement, il a eu une influence sur des architectes mexicains des plus importants. Luis Barragán avec qui il a participé dans quelques-unes de ses œuvres les plus importantes, en formant équipe avec Jesús Reyes Ferreira et Clara Porset. L'architecte Ricardo Legorreta, Abraham Zabludowsky et l'architecte Teodoro González de León l'ont invité à participer avec eux à différents projets. Des architectes et des artistes avaient recours à lui pour le consulter. Une fois où je suis allé lui dire bonjour dans sa maison de Cuernavaca, l'architecte Vladimir Kaspé et Carlos Mérida se sont présentés pour lui demander un conseil et une opinion.

D'autres artistes du XX<sup>ème</sup> siècle qui ont participé avec lui ont été Henry Moore, Rufino Tamayo, Manuel Felguerez, et parmi ses collaborateurs et ses disciples les

plus proches se trouvent Fray Gabriel Chávez de la Mora, Sebastián, Pedro Friedeberg, Diego Matthai entre autres, sans oublier de faire mention de José Luis Cuevas lequel a participé à "Los Hartos", ni d'autres architectes de renom comme Alejandro Zohn, Mario Lazo, Ernesto Velasco, Felipe Leal et Javier Senosiain qui le reconnaissent et gardent une grande admiration et un grand respect envers lui.

Chez Mathias Goeritz il n'y a jamais existé de distance entre le professeur universitaire et le stagiaire professionnel, dominait plutôt la présence de l'artiste créateur et de l'enseignant, philosophe qui donnait une chaire proactive. Ce n'était pas seulement l'historien de l'art, sinon le témoin vivant de l'histoire et de l'art qu'il lui a été donné de vivre depuis son enfance, sa jeunesse et durant son âge mûr. Il a été en plus un artiste qui est entré en contact sa vie durant avec de nombreuses et de très importantes personnalités de l'art de son temps et qui a partagé toutes ces richesses avec ses élèves et avec les architectes avec qui il a collaboré. Avec tout cela il a réussi à éveiller chez eux l'inquiétude et l'intérêt de transcender dans leurs propres œuvres à partir de l'architecture émotionnelle.

Mathias Goeritz, de par sa présence, a constitué une nouvelle avant-garde au Mexique, il a ouvert pour les élèves et les professionnels une connaissance des artistes sculpteurs et peintres dans le panorama mondial et dans la scène de la plastique mexicaine il en constitue une pierre angulaire d'importance. Avec sa participation l'œuvre plastique mexicaine en sculpture, en peinture et en architecture a trouvé de nouvelles formes d'expression, il s'agit par ce biais de souligner que Mathias Goeritz a lui-même aussi connu une transformation au travers de la scène mexicaine, de l'architecture préhispanique, des paysages et de la culture de ce pays, si bien qu'après son arrivée il n'est jamais parti du Mexique, raison pour laquelle aujourd'hui il est connu dans le panorama international comme étant un artiste mexicain. Il a fallu de nombreuses années pour qu'on

## Final comments

The purpose of this publication is to share a few of the teachings Mathias Goeritz left for the new generations for I consider it very important they are not lost forever. Mathias passed on to the architects of his generation the concept of emotional architecture and, later on, those architects became our masters.

As I started working on my PhD dissertation, Dr. Jesús Aguirre Cárdenas recommended that I should turn my thesis into a book. To tell you the truth, I would not have managed to complete it, were it not for the enthusiasm and discipline that Dr. Elizabeth Espinosa Dorantes instilled in me. She is the one who contributed with ideas so that I could filter all my thoughts as well as organise them into a hierarchy in a way that all the material gathered by myself in my dealings with Mathias Goeritz made sense. Having achieved that goal, I consider it very much to be my own and personal post-humous tribute to a great teacher, to an individual who became one of architecture's greatest representatives.

After I returned from France, where I was invited by the French government as a grant recipient, my mother and I visited Mathias Goeritz in his own house in Cuernavaca, where he greeted me warmly and with enthusiasm. I had been his pupil and we had kept exchanging letters, so Mathias was well aware and knew of my Master's degree from the University of Illinois and my internship of urbanism in France, and he invited me to join the team teaching a seminar in Elementary Design at UNAM, the National and Autonomous University of Mexico.

He told me: "You will interact with artists, such as Enrique Carbajal González -also known as little Sebastian, or Sebastian for short-, and other artists as well". Goeritz asked me to interview with a woman architect, Lilly Nieto, who gave the "go ahead" to my joining the team, and so I started immediately.

Mathias Goeritz already mentioned that the main purpose of all architectural space was emotion. In that sense, it was a question of transcending its purpose via emotion, not a question of belittling or letting down the functionalist trend that prevailed in those years in architecture at large.

The proposed projects of a group known as the CIAM (International Congress of Modern Architecture), and especially those executed by Le Corbusier in the post-war period, would leave a clear footprint in understanding the architectural work and the design of "new, modern cities".

Mathias Goeritz admired this new stepping-stone in the history of architecture; however, he also understood that the evolution of a concept consisted precisely in taking it one step beyond, for only once a goal has been reached that its transcendence can begin, something Goeritz expressed in the manifesto he dedicated to Emotional Architecture.

The goal of architectural functionalism outlined during the first half of the twentieth century was imposed effectively and with notable results. Nevertheless, in the years following its appearance and execution, it seemed to have remained the only possible way to put into practice the creativity of urban architects and designers.

During those years, the first schools of architecture greatly prioritised the dissemination of the teachings of functionalism. It became a priority for teachers to make their students clearly understand the analysis of minimal building areas.

I recall when some of the more experienced students - those who already had some contact with professional practice - brought with them their blueprints.

Some even came to class with a series of very well traced axes on a special type of paper called 'butter paper' (or 'waxed paper' as it is known in the USA or 'greaseproof paper' in the UK), and used such physical support to lay out their projects.

Many of them had already begun their apprenticeships and professional practices in architectural studios, and so they already knew about the basic requirements of functionalism, but for a different type of students - the newcomers - all this was already perceived very much as avant-garde.

Without neglecting the trends of traditional teaching, Mathias Goeritz arrived at the teaching landscape in Mexico declaring that the main function of architecture was emotion and that, from his point of view, architecture was sculpture.

Architect Ernesto Ríos - in those days director of the School of Architecture at the University of Morelos State - had arrived at the school in Cuernavaca together with a team of architects from the UNAM coordinated by himself and armed with advice from architect Ramón Marcos.

Together with all of them, he created what could be called a pilot school for teaching of architecture. This school was born thanks to the restlessness of architect Ramón Marcos and his collaborator and disciple Ernesto Ríos.

Architect Ernesto Ríos accepted my request for an interview. My excuse for interviewing him was to talk about the involvement of Mathias Goeritz with the Cuernavaca School of Architecture. Ernesto Ríos told me that during their meetings with Goeritz they shared a great deal of honest confidence in both their work and their points of view.

He told me that the meeting took place on a day when - out of sheer luck - he saw Mathias Goeritz in one of the main squares of Cuernavaca as he was stepping off a jeep wearing a very plain pair of sandals - that in Mexico are called huaraches and are perceived as a sign of simple and humble character, not usually worn by people in a position of authority.

In his view, this simple attitude reflected much of Goeritz's personality, a man who did not like boasting any

false appearances. Ríos already knew Goeritz' aesthetic approach in his work and his innovative teaching style.

And so Ríos and Goeritz began an informal talk during which the opportunity came up to invite Mathias to become a faculty member of the University of Morelos.

The inclusion of Mathias gave all those who studied architecture a purifying and renovating feeling of freedom.

As architect, Ríos described it - and these words were very true - as an artist and philosopher, Mathias was able to teach lessons full of culture, sensitivity and talent. The knowledge he imparted was not limited to knowledge per se, but an open invitation to transcend the function of architecture through emotion, without neglecting the function of architecture itself, and allowed to put into practice new forms of teaching and application of architecture through which the creativity of the executor was not limited by the rules of mere functionalism.

I think that this "bath of freedom" - as Ríos González called Goeritz's course - transcended the classrooms for many of his students, among them some who would later become very prominent individuals such as those mentioned in the last chapter of this work: I mean the architect Fray Gabriel Chavez De la Mora, Alejandro Zohn and Sebastian, among others.

Recently, in 2012, Lance Wyman commented for *Gatopardo Magazine* that the logo for the Mexican supermarket chain called *De Todo* had been a tribute to Mathias Goeritz. *De Todo* in Spanish could be translated in English as "We Sell Everything"

Lance Wyman even added:

*That was a project in which Mathias Goeritz allowed me to take part, I had the idea to put the letters "O" one on top of the other, as Mathias did, as Mathias used to do. It is a tribute to Goeritz. He is very important to me. He is very important to this country. Very important to the world in fact, if you see how his work has been involved in everything.*



Mathias Goeritz commented on several occasions that the main purpose of his course in Elementary Design was to raise awareness among his students of the new ways of teaching as well as to motivate them to apply architecture in new ways in order to make architecture work in favour of aesthetics, avoiding situations where the creativity of the executor would become ring-fenced or limited by the dictates of functionalism.

Reflecting on this, I can say that he achieved this goal precisely because he managed to open the doors of knowledge for us. He sought to instil in us what was being achieved in other parts of the world in terms of both art and architecture.

Mathias made us develop an interest for the work of avant-garde artists such as Marcel Duchamp, Piet Mondrian, Paul Klee, Yves Klein among others, and he spoke to us about a very relevant subject of art on rock surfaces, such as the caves of Altamira in Spain which he visited during his stay on the Spanish peninsula at the time when he founded the School of Altamira.

With simplicity, being a teacher in continuous experimentation and learning, he managed to teach us his personal philosophy of art and emotion.

I remember him lecturing us - in quite a motivational manner - about the exercises that would later be developed by his students.

For example, Mathias toyed with pinpointing a dot on the background, then working on it with textures, and speculating on what would happen to those elements if we decided to change their size, position or colour. All this invited the students to live the perception and the emotion and to understand what effect it had on the viewer, on the spectator.

Mathias sought to express emotions as well as feelings of anguish, tranquillity, joy, sorrow. For example, with letters, the design and position of typography expressed emotions. He asked the students to experiment

with volumes and express with them rhythm, scale as well as other manifestations of space -perception via the plasticity, elasticity and fluency of language. This way a dialogue could begin between the volumes and the spectator transitioning either between them or around them, where the visual and the tactile textures became part of the plastic language, thus allowing students to express themselves.

In the design workshops of the UNAM, he asked his students to personalise their workspace as a way of expressing who they truly were, allowing to set up the place to develop their work in this basic workshop of elementary design.

On occasion during a specific exercise he asked his students to express themselves in a short film footage (the 8mm format was very popular then), so the students acted in scenarios chosen or designed by themselves.

Some were urban, some were rural, but some even chose as a backdrop a special place called the Former Religious Convent of the Leones Desert. (el Ex-Convento del Desierto de los Leones).

The interesting thing is that such a setting brought forward to mind the influence of an important work of German cinematography which subscribed to a line of work known as Expressionism. We are talking of course about the German Expressionist film par excellence called "The Cabinet of Doctor Caligari" shot in 1920 by Robert Wiene. The important thing here is that this film had - years before - a profound influence on Goeritz and his work.

Mathias avoided imposing any backdrop or setting any background, which would risk setting either restrictions or limitations on his students. Instead, he gave them full reign and freedom to express and transmit emotions as well as visual forms of perception.

Goeritz expressed the importance of monumentality in which size played a very important part, telling

us that it was not the same to observe a reproduction in a small-scale souvenir of the Eiffel Tower than actually looking at it in real scale in relation to its observer. With this, he gave much importance to the perceptive impact generated by the size and height of the work. This can be seen by looking at his interventions in sculpture in the public spaces of the cities where he left a mark with his work.

I recall one occasion when, while having coffee with the students in a shopping centre, he remarked that in the old days cities were built around cathedrals, as they were the great temples congregating spiritual fervour, whereas in modern times cities were built around shopping centres.

He pointed out that these shopping centres were the new cathedrals. Clearly, this phenomenon could not be stopped, however, architecture could intervene creating emotional spaces, spiritual evocations that would remind the human being what he was.

We were very much motivated by Mathias' courses, especially because his exercises were not circumscribed to the orthogonal or the modular framework, but we

had to make use of everything that could help us express what was emotive, meaning to make the viewer participate by means of plastic language.

Mathias Goeritz said that he expected to get certain results from the exercises he demanded of his students in his workshops, for example that they could aspire to having their work exhibited, selected or presented as a true work of art in a gallery or a museum, but it was not a question of leaving them in a gallery as the goal was rather to raise awareness in his students, so they would express themselves in terms of plastic language, and making them experience actual feelings. By means of such exercises he managed to enrich their language in architectural design. In this way the mere module - or the simple box - was overcome resulting in design in which the emotion predominated over function neither denying the latter nor neglecting its utility.

Mathias Goeritz not only had influence on his students but also reached out and collaborated with several of the most important contemporary artists, such as Alexander Calder and Herbert Bayer. He worked with them on different interactions and meetings of artists and sculptors. Like any innovative artist, he had detractors who disagreed with him and even accused him of telling his students that "art was already dead".<sup>25</sup>

In my personal experience I did not hear him say that, however, I have heard his position regarding the value of art as a prayer<sup>1</sup>, as a mystical and spiritual phenomenon through which one could go beyond the purely aesthetic, and that the contemporary artist lacked the spiritual energy displayed by the creators of Gothic.

In the professional field, which he alternated with that of teaching, Mathias influenced the most important Mexican architect Luis Barragán. He collaborated with Barragán on some of his most important works, forming a team with Jesus Reyes Ferreira and Clara Porset.

25. See how the use of "prayer" and "spirituality" are used in a specialised publication: <http://manifestosarchive.blogspot.co.uk/2011/08/manifesto-of-emotional-architecture.html>

#### MANIFESTO OF EMOTIONAL ARCHITECTURE

In his *Manifiesto de la Arquitectura Emocional* (1953), Mathias Goeritz wrote:

"I have worked with total freedom to make work whose function is to produce emotion. The aim is to restore architecture's status as art."

Goeritz's manifestos and *Mensajes* (Messages) from 1960-62 constitute a critical aspect of his larger artistic project of "emotional architecture," a regionalist theorization of Siegfried Giedion's World War II-era call for a "new monumentality" for Mexico City's rapidly developing urban landscape during and after the 1950s. Ultimately, monumental, abstract, site-specific sculptures, rather than gallery spectacles, would serve as the vehicle through which Goeritz expressed his "aesthetic prayers," works that lie at the nexus of post-1945 Latin American developmentism and his dream of a generalized, modern, cosmopolitan spirituality.

Architects Ricardo Legorreta, Abraham Zabludowsky and Teodoro González De León invited him to work with them on different projects. Many more architects and artists came to consult him.

On one occasion, when I went to see him at his house in Cuernavaca, I saw no other but Russian architect Vladimir Kaspé and Guatemalan artist painter Carlos Mérida paying him a visit and asking him for advice.

Other artists of the twentieth century who collaborated with him were Henry Moore, Rufino Tamayo, Manuel Felgueres, and some of his closest collaborators and disciples were Fray Gabriel Chávez de la Mora, Sebastian, Pedro Friedeberg, Diego Matthai, among others, not to forget mentioning José Luis Cuevas, who worked with him on «Los Hartos», or outstanding architects like Alejandro Zohn, Mario Lazo, Ernesto Velasco, Felipe Leal and Javier Senosiain, who recognized him and had great admiration and respect for him.

Mathias Goeritz blended the university master with the professional practitioner; he was rather the presence of the creative artist and the teacher, a philosopher who taught a proactive chair. He was not only an art historian, but also the living witness of history and art combined which he had the privilege to inhabit during his childhood, youth and maturity throughout his life. He was also an artist who was in contact with many important art personalities of his lifetime

and who was generous enough to share all this wealth with his students and the architects with whom he collaborated. With all this, he succeeded in implanting in them the seed of restlessness and interest in transcending beyond their own works from the emotional architecture.

With his presence, Mathias Goertiz constituted the new avant-garde in Mexico who opened to students and professionals the knowledge of sculptors and painters on the world stage, and for the Mexican plastic scene, it was an important cornerstone. Thanks to his participation, Mexican plastic work in sculpture, painting and architecture found new ways of expression. We need to emphasize that Mathias Goertiz also underwent a transformation together with the Mexican scene, with the pre-Hispanic architecture, with the landscapes and the culture of this country, because after moving to Mexico he never left, which is why today he is known to the international scene as a Mexican artist. It took many years for his legacy to be recognized, but it has now been acknowledged and exhibited in some of the most important museums in the world, such as the Reina Sofía in Madrid and the Tate Museum in London.

Guillermo Díaz Arellano  
Architect

## Bibliografía

- Acha, Juan (1979), *Arte y sociedad: Latinoamérica. El pro-  
ducto artístico y su estructura*, México, FCE.
- Arnheim, Rudolf (2011), *El pensamiento vi-  
sual*, España, Paidós (Estética 7).
- (1997), *Arte y percepción visual*, Madrid, Espa-  
ña, Alianza Editorial Forma; 14ª edición.
- (1993), *Consideraciones sobre la educa-  
ción artística*, Barcelona, Paidós.
- (1964), *El arte es un servicio*. Texto origi-  
nal en inglés, Reveu Nul=0, núm. 4.
- Artes de México (2014), “Mathías Goeritz. Obsesión Creati-  
va”, en *Revista-Libro*, número 15, diciembre, México.
- Akademie der Künste (1992), *Mathías Goeritz- El Eco*, Berlín.
- Cuahonte Leonor (Comp.) (2007), *La educación visual en  
el Eco de Mathías Goeritz*, México, UNAM/IIE.
- (2008), “Goeritz, artista y constructor”,  
en *Los Ecos de Mathías Goeritz*, México, UNAM.
- Concreto* (1969), números 34-35, enero-abril, México.
- Díaz Arellano, Guillermo (1999), “Arte y espacio urba-  
no en el 68. Ruta de la Amistad”, en *Estudios Históricos*  
4, Serie Arquitectura y Diseño, México, UAM.
- Díaz Sánchez, Julián (1998), *La “oficialización” de la  
vanguardia artística en la posguerra española*, Espa-  
ña, La Mancha, Universidad de Castilla.
- Eder, Rita, *Tiempo de fractura. El arte contemporá-  
neos en el museo de Arte Moderno de México duran-  
te la gestión de Helen Escobedo (1982-1984)*.
- Frasnay, D (1969), “Peintres et Sculpteurs”,  
en *Leur Monde*, París, Draeger.
- Godoy Patiño Iliana (2004), *Pensamiento en piedra*, México, UNAM.
- Goeritz, Mathías (1961), “La Educación Visual”, en *La gaceta  
del Fondo de Cultura Económica*, año VIII, núm. 86, México.
- (1976), “Entre bromas y verdades, Mathías  
Goeritz lanza un manifiesto a los artistas”,  
en *Periódico Excelsior*, 23 de marzo de 1976.
- (1969), “A Criticism by its Author of the  
Route of Friendship Project Architecture”, en  
*Forms, Functions*, Número 15, Lausanne, Suiza.
- Gómez Álzate Adriana (2008), “Georgy Kepes y la relación  
entre el arte y la Tecnología”, en *Revista Kepes*, Año 5,  
No. 4, enero-diciembre 2008, pp. 59-71, España.
- González Gortázar, Fernando (1991), *Mathías Goeritz en Gua-  
dalajara*, Colección Fundamentos, Serie Arquitectura  
y Urbanismo, Universidad de Guadalajara. México.
- Kandisky, Vasili (2014), *De lo espiritual en el arte*,  
México, Ediciones Coyoacán.
- Kassner, Lily (1998), *Mathías Goeritz, una biog-  
rafía. 1915-1990*, México, CONACULTA/INBA.
- Kepes Gyorgy (1968), *El pensamiento visual*, Méxi-  
co, Editorial Organización Novaro.
- (1969), *El lenguaje de la visión*, Buenos Ai-  
res Argentina, Editorial Infinito.
- La Jornada*, periódico, Sección Cultura, jue-  
ves 9 de abril de 1998. México.
- Manrique, J. A. (2001), *Una visión del arte y de la historia*, Méxi-  
co, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- (1988), “El Proceso de las artes”, en *His-  
toria General de México*, México, COLMEX.
- Martínez Mindeguía, Francisco, Bruno Taut (s/a), *Arquitectura  
en los Alpes, 1919*, Universidad Politécnica de Cataluña.
- Méndez Gallardo, Ana Mariana (2014), “Mathías  
Goeritz, obsesión creativa”, en *Revista Libro de Ar-  
tes de México*, número 15, diciembre, México.
- Monteforte Toledo, Mario (1993), *Conversaciones con  
Mathías Goeritz*, México, Editorial Siglo XXI.
- Morais, Federico (1982), *Mathías Goeritz*, México, UNAM.
- Paz, Octavio (2004), *Postdata*, México, Fon-  
do de Cultura Económica.
- Phaidon Press Limited (2006), “Josef Al-  
bers: To open Eyes”, London, UK.
- Porter Galetar, Luis (1997), “La pedagogía de Mathías  
Goeritz”, en *Los ecos de Mathías, ensayos y testimonios*, Mé-  
xico, UNAM/IIE/Antiguo Colegio de San Ildefonso.
- Programa de exposición (2015), *El Retorno de la Serpiente. Mathías  
Goeritz y la invención de la arquitectura emocional*, México,  
Fomento Cultural Banamex; mayo a septiembre.

- Rábago, Anaya Jesús (2011), *Monografías de arquitectos del Siglo XX. Alejandro Zohn. Ingeniería, arquitectura, planeación*, México, Universidad de Guadalajara, Gobierno de Jalisco, ITESO, Colegio de Arquitectos de Jalisco. Guadalajara.
- Read, Herbert (1991), *Educación por el arte*, Barcelona, Paidós.
- Revista *Gatopardo*, septiembre de 2012, México.
- Revista *Proceso*, 8 de febrero de 1998, número 1110.
- Rodríguez, I. (1997), *Los Ecos de Mathías Goeritz. Catálogo de la Exposición*, Tomos I y II, Antiguo Colegio de San Ildefonso. Instituto de Investigaciones Estéticas. México.
- Schnegas Christian (1997), *Los Ecos de Mathías Goeritz. Ensayos y testimonios*, México, UNAM.
- Stoppelman, Francis; Novo, Salvador (1970), *México en Movimiento: México-Holanda*.
- The American Art Book* (1999), London Phaidon Press, Limited, Londres.
- Tzara, Tristán (2011), *Uno, dos, tres, cuatro, cinco, seis, siete manifiestos Dadá*, Tusquets, Madrid.
- Urréchaga Hernández, Hilda (2008), "Mathías Goeritz promotor de la renovación artística en España. La escuela de Altamira", en *Los Ecos de Mathías*, México, UNAM.
- Villagrán García, José (1964), *Teoría de la arquitectura*, México, INBA.
- Werry, Elke, et al. (1987), *Mathías Goeritz. Un artista alemán en México*, Berlín Marburg, Jonas Verlog.
- Zúñiga, Olivia (1963), *Mathías Goeritz*, México, Ed. Intercontinental.
- Torres Arroyo, Ana (2013), "La neo-Bauhaus: Mathías Goeritz en la Universidad Iberoamericana", en *Nierika* 3, Revista electrónica de Historia de Arte; Universidad Iberoamericana; No. 3, año 2; enero-junio; México [http://www.iberopublicaciones.com/arte/articulo\\_detalle.php?pageNum\\_paginas=2&totalRows\\_paginas=4&id\\_volumen=3&id\\_articulo=79&id\\_seccion=23&active=22&pagina=124&pagina=125&pagina=126](http://www.iberopublicaciones.com/arte/articulo_detalle.php?pageNum_paginas=2&totalRows_paginas=4&id_volumen=3&id_articulo=79&id_seccion=23&active=22&pagina=124&pagina=125&pagina=126)
- <http://basica.sep.gob.mx/ARTESweb.pdf>
- <http://www.cervantesvirtual.com/obra/primera-reunin-de-la-escuela-de-altamira-o/>
- <http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/28715/1/200702P43.pdf>
- <http://ilianagodoy.com/monumentalidad.pdf>
- [http://portal.unesco.org/culture/es/files/31151/11593686323/limites\\_\\_supuestos\\_\\_para\\_\\_educaci%F3n\\_\\_art%EDstica.pdf/limites\\_%2Bsupuestos\\_%2Bpara\\_%2Beducaci%F3n\\_%2Bart%EDstica.pdf](http://portal.unesco.org/culture/es/files/31151/11593686323/limites__supuestos__para__educaci%F3n__art%EDstica.pdf/limites_%2Bsupuestos_%2Bpara_%2Beducaci%F3n_%2Bart%EDstica.pdf)
- <http://tdh1a.wikispaces.com/file/view/7-Am%C3%A9rica+Prehisp%C3%A1nica.pdf>
- [www.cuentayrazon.org/revista/pdf/139/Num139\\_011.pdf](http://www.cuentayrazon.org/revista/pdf/139/Num139_011.pdf)
- [www.institucional.us.es/revistas/the-mata/25/05%20maillard.pdf](http://www.institucional.us.es/revistas/the-mata/25/05%20maillard.pdf)
- [www.uv.es/RELIEVE/v14n1/RELIEVEv14n1\\_2.pdf](http://www.uv.es/RELIEVE/v14n1/RELIEVEv14n1_2.pdf)
- <http://diariojudio.com/comunidad-judia-mexico/alejandro-zohn-zl-arquitecto/7466/>
- [http://www.heraldo.es/noticias/suplementos/2015/03/18/mathias-goeritz\\_laberinto\\_346349\\_314.html](http://www.heraldo.es/noticias/suplementos/2015/03/18/mathias-goeritz_laberinto_346349_314.html)

### Referencias electrónicas

- De la Fuente, Beatriz (2005), *Para qué la historia del arte prehispánico*, México, UNAM/ IIE, en [http://www.analesiiie.unam.mx/pdf/89\\_07-21.pdf](http://www.analesiiie.unam.mx/pdf/89_07-21.pdf)
- Jácome Moreno, Cristóbal A., "El Credo Estético de Mathías Goeritz", en *Artes: la palabra y el hombre*; pp. 43 a 48. <http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/28715/1/200702P43.pdf>



## Crédito imágenes

### Capítulo I

**Figura 1.** Bisonte de Altamira (Cortesía Colección del Museo de Altamira), p. 14.  
**Figura 2.** Vista del techo de la cueva de Altamira (Cortesía Colección del Museo de Altamira), p. 14.  
**Figura 3.** Detalle de las manos en negativo de las Cuevas de Altamira. (Cortesía Colección del Museo de Altamira), p. 16.  
**Figura 4.** Altamira 1948 (Mathías Goeritz en Akademie der Künste, 1992), p. 16.  
**Figura 5.** Poster promocional de las Cuevas de Altamira, Mathías Goeritz (Colección Guillermo Díaz Arellano), p. 16.  
**Figura 6.** Mathías Goeritz, Guillermo Díaz Arellano y compañeros de la Universidad de Morelos en el Casino de la Selva de Cuernavaca (Colección Guillermo Díaz Arellano), p. 16.  
**Figura 7.** *El malabarista* de la serie *El Circo*, Mathías Goeritz (Serigrafía. Colección Guillermo Díaz Arellano), p. 18.  
**Figura 8.** *Clown* de la serie *El Circo*, Mathías Goeritz (Serigrafía. Colección Guillermo Díaz Arellano), p. 19.  
**Figura 9.** Serie *Eros*, Mathías Goeritz (Revista *Artes de México*, 2014), p. 20.  
**Figura 10.** *Ecuyere* de la serie *El Circo*, Mathías Goeritz (Serigrafía. Colección Guillermo Díaz Arellano), p. 21.  
**Figura 11.** *Salvador de Auschwitz*, Mathías Goeritz. Exposición “El retorno de la Serpiente. Mathías Goeritz y la invención de la arquitectura emocional” (Mario Abad, 2015), p. 24.  
**Figura 12.** *Salvador de Auschwitz IX*, Mathías Goeritz. Exposición “El retorno de la Serpiente. Mathías Goeritz y la invención de

la arquitectura emocional” (Mario Abad, 2015), p. 24.

**Figura 13.** *Salvador de Auschwitz* Mathías Goeritz (Serigrafía. Colección Guillermo Díaz Arellano), p. 24.

**Figura 14.** *La mano Divina*, Iglesia de San Lorenzo Mártir, Centro Histórico, Ciudad de México. Mathías Goeritz (Guillermo Díaz Arellano, 2015), p. 27.

**Figura 15.** La crucifixión. Parte central de El Retablo de Isenheim (<http://www.epdlp.com/cuadro.php?id=1780>), p. 27.

**Figura 16.** Detalle de la mano en La crucifixión. Parte central de El Retablo de Isenheim (<http://www.epdlp.com/cuadro.php?id=1780>), p. 27.

**Figura 17.** Trabajo 1948-1951, Mathías Goeritz (Akademie der Künste, 1992), p. 31.

**Figura 18.** Escultura. Mathías Goeritz. Exposición “El retorno de la Serpiente. Mathías Goeritz y la invención de la arquitectura emocional” (Mario Abad 2015), p. 31.

**Figura 19.** Escultura. Mathías Goeritz. Exposición “El retorno de la Serpiente. Mathías Goeritz y la invención de la arquitectura emocional” (Mario Abad 2015), p. 32.

**Figura 20.** Estudio mural de cuerdas/ Textiles, Mathías Goeritz. Exposición “El retorno de la Serpiente. Mathías Goeritz y la invención de la arquitectura emocional” (Mario Abad, 2015), p. 34.

**Figura 21.** Mensaje /Lamina, Mathías Goeritz. Exposición “El retorno de la Serpiente. Mathías Goeritz y la invención de la arquitectura emocional” (Mario Abad 2015), p. 35.

**Figura 22.** Monumento a Orozco/ Madera, Mathías Goeritz.

Exposición “El retorno de la Serpiente. Mathías Goeritz y la invención de la arquitectura emocional” (Mario Abad, 2015), p. 36.

**Figura 23.** Estrella/Metal, Mathías Goeritz. Exposición “El retorno de la Serpiente. Mathías Goeritz y la invención de la arquitectura emocional” (Mario Abad, 2015), p. 36.

**Figura 24.** Torre Einstein. Potsdam, Germany ([www.GreatBuildings.com](http://www.GreatBuildings.com)), p. 37.

**Figura 25.** Torre Einstein (detalle). Potsdam, Germany ([www.GreatBuildings.com](http://www.GreatBuildings.com)), p. 37.

**Figura 26.** Teotihuacán Pirámide del Sol y Calzada de los muertos (Guillermo Díaz Arellano, 2015), p. 39.

**Figura 27.** Teotihuacán Pirámide del Sol y Calzada de los muertos (Guillermo Díaz Arellano, 2015), p. 39.

**Figura 28.** Detalle de Mural en rojo, Mathías Goeritz. Exposición “El retorno de la Serpiente. Mathías Goeritz y la invención de la arquitectura emocional” (Mario Abad 2015), p. 40.

**Figura 29.** Torres piramidales, Mathías Goeritz, un ejercicio de uso de formas geométricas puras. Exposición “El retorno de la Serpiente. Mathías Goeritz y la invención de la arquitectura emocional” (Mario Abad 2015), p. 40.

**Figura 30.** Torres, Mathías Goeritz. Exposición “El retorno de la Serpiente. Mathías Goeritz y la invención de la arquitectura emocional” (Mario Abad, 2015), p. 40.

**Figura 31.** Ciudad sin fin. Mathías Goeritz. Exposición “El retorno de la Serpiente. Mathías Goeritz y la invención de la arquitectura emocional” (Mario Abad 2015), p. 40.

**Figura 32.** Torres 1972. Mathías Goeritz (Akademie der Künste, 1992), p. 41.

**Figura 33.** Torres de Satélite (Guillermo Díaz 2015), p. 41.

### Capítulo II

**Figura 34.** *Los ciclistas*, de la serie *El circo*. Mathías Goeritz (Serigrafía. Colección Guillermo Díaz Arellano), p. 44.

**Figura 35.** *Los malabaristas*, de la serie *El circo*. Mathías Goeritz (Serigrafía. Colección Guillermo Díaz Arellano), p. 44.

**Figura 36.** *Los elefantes*, de la serie *El circo*. Mathías Goeritz (Serigrafía. Colección Guillermo Díaz Arellano), p. 47.

**Figura 37.** *El domador de panteras*, de la serie *El circo*. Mathías Goeritz (Serigrafía. Colección Guillermo Díaz Arellano), p. 47.

**Figura 38.** Memento, 1942, Josef Albers (Phaidon Press, 2006), p. 49.

**Figura 39.** Upward, ca. 1926, Josef Albers (Phaidon Press, 2006), p. 49.

**Figura 40.** Two studies (Homage to the square series), Josef Albers (Phaidon Press, 2006), p. 49.

**Figura 41.** Composición, Josef Albers (Phaidon Press, 2006), p. 52.

**Figura 42.** Ideograma El Eco (Akademie der Künste, 1992), p. 52.

**Figura 43.** Composición en rojo, amarillo, azul y negro 1921 ([www.lifeproof.fr/mon\\_weblog/2011/01/piet-mondrian-lartiste-qui-aimait-peindre-les-arbres-by-stefania.html](http://www.lifeproof.fr/mon_weblog/2011/01/piet-mondrian-lartiste-qui-aimait-peindre-les-arbres-by-stefania.html)), p. 53.

**Figura 44.** Casa Schroeder (1924), clara influencia de Mondrian en la arquitectura (raquelabril-pr2.blogspot.mx/2014/04/casa-schroder-rietvelt-1924.html), p. 53.

**Figura 45.** Mensaje XV. Levítico XX18/ Mathías Goeritz. Exposición “El retorno de la Serpiente. Mathías Goeritz y la invención de la arquitectura emocional” (Mario Abad 2015), p. 58.

**Figura 46.** Autorretrato/ Mathías Goeritz. Exposición “El retorno de la Serpiente. Mathías Goeritz y la invención de la arquitectura emocional” (Mario Abad 2015), p. 59.

### Capítulo III

**Figura 47.** *Macho con machete*, Mathías Goeritz. Exposición “El retorno de la Serpiente. Mathías Goeritz y la invención de la arquitectura emocional” (Mario Abad 2015), p. 63.

**Figura 48.** Escultura, Mathías Goeritz. Exposición “El retorno de la Serpiente. Mathías Goeritz y la invención de la arquitectura emocional” (Mario Abad 2015), p. 63.

**Figura 49.** C. Mathías Goeritz. Exposición “El retorno de la Serpiente. Mathías Goeritz y la invención de la arquitectura emocional” (Mario Abad 2015), p. 63.

**Figura 50.** Prismas triangulares 7, Mathías Goeritz. Exposición “El retorno de la Serpiente. Mathías Goeritz y la invención de la arquitectura emocional” (Mario Abad, 2015), p. 68.

**Figura 51.** Prismas triangulares 8, Mathías Goeritz. Exposición “El retorno de la Serpiente. Mathías Goeritz y la invención de la arquitectura emocional” (Mario Abad, 2015), p. 69.

**Figura 52.** *El bailarín*, Mathías Goeritz. Exposición “El retorno de la Serpiente. Mathías Goeritz y la invención de la arquitectura emocional” (Mario Abad 2015), p. 70.

**Figura 53.** *El animal herido*, Mathías Goeritz. Exposición “El retorno de la Serpiente. Mathías Goeritz y la invención de la arquitectura emocional” (Mario Abad 2015), p. 70.

**Figura 54.** *El gallo*, Mathías Goeritz. Exposición “El retorno de la Serpiente. Mathías Goeritz y la invención de la arquitectura emocional” (Mario Abad, 2015), p. 70.

**Figura 55.** *Osa Mayor*, Palacio de los Deportes Ciudad de México (Alejandro Hurtado, 2015), p. 71.

**Figura 56.** Torres de Satélite con un lente “ojo de pescado” (Guillermo Díaz Arellano, 1973), p. 71.

**Figura 57.** Torres de Satélite (Guillermo Díaz Arellano, 2015), p. 71.

**Figura 58.** Ideograma museo El Eco (Akademie der Künste, 1992), p. 74.

**Figura 59.** Reproducción de la serpiente de El Eco. Exposición “El retorno de la Serpiente. Mathías Goeritz y la invención de la arquitectura emocional” (Mario Abad, 2015), p. 74.

**Figura 60.** La Pirámide de Mixcoac. Exposición “El retorno de la Serpiente. Mathías Goeritz y la invención de la arquitectura emocional” (Guillermo Díaz Arellano, 2017), p. 75.

**Figura 61.** Vitral oriente santísimo, Catedral de Cuernavaca (Guillermo Díaz Arellano, 2015), p. 77.

**Figura 62.** Vitral Catedral de Cuernavaca (Guillermo Díaz Arellano, 2015), p. 77.

**Figura 63.** Muro y fuente del Hotel Camino Real (Guillermo Díaz Arellano, 2017), p. 79.

**Figura 64.** Museo experimental El Eco (Elizabeth Espinosa, 2015), p. 79.

**Figura 65.** Torres de la Osa Mayor, Palacio de los Deportes, Ciudad de México (Alejandro Hurtado, 2015), p. 81.

**Figura 66.** Puerta sin fin. Mathías Goeritz. Exposición “El retorno de la Serpiente. Mathías Goeritz y la invención de la arquitectura emocional” (Mario Abad 2015), p. 81.

**Figura 67.** Exposición “El retorno de la Serpiente Mathías Goeritz y la invención de la arquitectura emocional” (Mario Abad, 2015), p. 83.

### Capítulo IV

**Figura 68.** Ideograma: La ruta de la Amistad/ Mathías Goeritz (Akademie der Künste, 1992), p. 89.

**Figura 69.** Estación 2: El ancla (Suiza), Autor Willy Guttman (Alejandro Hurtado, 2015), p. 89.

**Figura 70.** Estación 6: La torre de los vientos (Uruguay), Autor Gonzalo Fonseca (Alejandro Hurtado, 2015), p. 89.

**Figura 71.** La obra de Kioshi Takahashi (esferas) (Alejandro Hurtado, 2015), p. 89.

**Figura 72.** Carta de Mathías Goeritz al Dr. Guillermo Díaz Arellano (28 de enero de 1968), p. 91.

**Figura 73.** Estación 3: Las tres gracias (Checoslovaquia), Autor Miloslav Chupac (Alejandro Hurtado, 2015), p. 91.

**Figura 74.** La Osa Mayor/ Mathías Goeritz. Palacio de los Deportes, CDMX (Alejandro Hurtado, 2015), p. 96.

**Figuras 75 y 76.** El sol rojo/ Alexander Calder. Estadio Azteca, CDMX (Alejandro Hurtado, 2015), p. 96.

**Figura 77.** Estación 1: Señales o la herradura (México), Autora Ángela Gurriá (Alejandro Hurtado, 2015), p. 96.

**Figura 78.** Estación 13: Muro articulado (Austria-E.U.A.), Autor Herbert Bayer (Alejandro Hurtado, 2015), p. 97.

**Figura 79.** Estación 11: México (España), Autor Josep María Subirachs (Alejandro Hurtado, 2015), p. 97.

**Figura 80.** Escultura de la Ruta de la Amistad y su contexto actual (Alejandro Hurtado, 2015), p. 97.

**Figura 81.** Estación 12: Jano (Australia), Autor Clement Meadmore (Alejandro Hurtado, 2015), p. 97.

**Figura 82.** Estación 10: Reloj solar (Polonia), Autor Grzegorz Kowalski (Alejandro Hurtado, 2015), p. 97.

**Figura 83.** Estación 4: Esferas o sol (Japón), Autor Kioshi Takahashi (Alejandro Hurtado, 2015), p. 97.

**Figura 84.** Torres de Satélite (Guillermo Díaz Arellano, 2015), p. 99

**Figura 85.** Escultura para verse en movimiento: Torres de Satélite (Guillermo Díaz Arellano, 2015), p. 99.

**Figura 86.** El Espacio Escultórico (Google Maps, 2015), p. 103.

**Figura 87.** Texto de Mathías Goeritz sobre el Espacio Escultórico. Exposición “El retorno de la Serpiente. Mathías Goeritz y la invención de la arquitectura emocional” (Mario Abad, 2015), p. 103.

## Capítulo V

**Figura 88.** Planta del museo El Eco, p. 109.

**Figura 89.** Variante de la serpiente de El Eco. Exposición “El retorno de la serpiente. Mathías Goeritz y la invención de la arquitectura emocional” (Mario Abad, 2015), p. 109.

**Figura 90.** Perspectiva suroriental Archivos del Estado (Rábago Anaya, 2011:92), p. 110.

**Figura 91.** Entrada a la unidad deportiva Adolfo López Mateos (Rábago Anaya, 2011:63), p. 110

**Figura 92.** Iglesia del Nazareno (Rábago Anaya, 2011:165), p. 111.

**Figura 93.** Maqueta del Laberinto de Jerusalén. Exposición “El retorno de la serpiente. Mathías Goeritz y la invención de la arquitectura emocional” (Mario Abad, 2015), p. 113.

**Figura 94.** Arcos del Tercer Milenio, Guadalajara, Jalisco, 1999. Escultor Sebastián (Mario Abad, 2015), p. 113.

**Figura 95.** Cabeza de caballo, *El caballito*, Ciudad de México, 1992. Escultor Sebastián (Elizabeth Espinosa, 2015), p. 113.

**Figura 96.** *El caballito*, Ciudad de México, 1992. Escultor Sebastián (Mario Abad, 2015), p. 113.

**Figura 97.** Fachada del museo El Eco (Elizabeth Espinosa, 2015), p. 114.

**Figura 98.** La Pirámide o Pirámide de Mixcoac (Guillermo Díaz Arellano, 2017), p. 114.

**Figura 99.** *El Coco*, Tecamachalco, México (Guillermo Díaz Arellano, 2015), p. 115.

**Figura 100.** Esquema del acceso del Hotel Camino Real, Ciudad de México, p. 115.

**Figura 101.** Celosía del Hotel Camino Real, Ciudad de México (Guillermo Díaz Arellano, 2017), p. 115.

**Figura 102.** Cilindros del Hotel Camino Real, Ciudad de México (Guillermo Díaz Arellano, 2017), p. 115.

**Figura 103.** Torres de Automex (Kassner, 1998:162), p. 115.

**Figura 104.** Vitrales de la linternilla de San Lorenzo (Guillermo Díaz Arellano, 2015), p. 116.

**Figura 105.** Apuntes para vitrales de San Lorenzo (Fomento Cultural Banamex, 2015:94), p. 116.

**Figura 105a.** Vitral de San Lorenzo (Guillermo Díaz Arellano, 2015), p. 116.

**Figura 106.** Apuntes para vitrales de San Lorenzo (Fomento Cultural Banamex, 2015:94), p. 117.

**Figura 106a.** Vitral de San Lorenzo (Guillermo Díaz Arellano, 2015), p. 117.

**Figuras 107 y 108.** Apuntes para vitrales de San Lorenzo (Fomento Cultural Banamex, 2015:94), p. 117.

**Figura 108a.** Vitral de San Lorenzo (Guillermo Díaz Arellano, 2015), p. 117.

**Figura 109.** Apuntes para vitrales de San Lorenzo (Fomento Cultural Banamex, 2015:94), p. 117.

**Figura 110.** Linternilla de la Catedral de Cuernavaca (Guillermo Díaz Arellano, 2015), p. 120.

**Figura 111.** Vitral norte, Catedral de Cuernavaca (Guillermo Díaz Arellano, 2015), p. 120.

**Figura 112.** Vitral poniente, Catedral de Cuernavaca (Guillermo Díaz Arellano, 2015), p. 120.

**Figura 113.** Vitrales al sur, Catedral de Cuernavaca (Guillermo Díaz Arellano, 2015), p. 120.

**Figura 114.** Vitral poniente, Catedral de Cuernavaca (Guillermo Díaz Arellano, 2015), p. 121.

**Figura 115.** Lado interior de la abadía del Tepeyac, Cuautitlán Izcalli, fray Gabriel Chávez de la Mora, OSB (Mario Abad, 2015), p. 122.

**Figura 116.** Interior de la abadía del Tepeyac, Cuautitlán Izcalli, fray Gabriel Chávez de la Mora, OSB (Mario Abad, 2015), p. 122.

**Figura 117.** Teatro del Centro Escolar del Lago, Cuautitlán Izcalli, fray Gabriel Chávez de la Mora, OSB (Mario Abad, 2015), p. 122.

**Figura 118.** Basílica de Guadalupe (Mario Abad, 2015), p. 123.

**Figura 119.** Altar de la Basílica de Guadalupe (Mario Abad, 2015), p. 123.

## Autores

### Guillermo Díaz Arellano

Nació en la Ciudad de México en 1939. Arquitecto por la Universidad Autónoma del Estado de Morelos (1969). Maestría en Arquitectura, Universidad de Illinois, Urbana-Champaign (1973). Estudios en Francia durante 1973, Stage Urbanisme et Aménagement Foncier MATELT. Estudio de la arquitectura y urbanismo finlandés en contacto con el Housing Board Commission (1973). Doctorado en Arquitectura en la UNAM 2007. Diseño de casas y edificios departamentales (1967-1969).

Asesor de varios despachos de arquitectos (1962-1966). Diseño y construcción de conjunto departamental en Cuernavaca, Mor. (1967). Servicio de Transporte Colectivo, Metro, Residencia No. 14 (1969). Encargado del Departamento de Programación de la Gerencia de Obras (1969-1971), Profesor de la UNAM en el taller de Diseño Básico de Mathías Goeritz (1973-1980). Diseño y construcción del estudio de Abel Quezada (1980). Consultor del Sindicato Nacional del Instituto Mexicano del Petróleo para el desarrollo de proyecto de vivienda (1981). Diseño de oficinas y centro social del Sindicato Nacional de Trabajadores del Instituto Mexicano del Petróleo (1981). Proyecto y dirección arquitectónica del centro comercial Plaza del Parque, Apizaco, Tlaxcala (1981-1982). Estudio urbano para el cambio del uso del suelo del Plan Parcial de Desarrollo Urbano para la Delegación Gustavo A. Madero, 1982. Casa solar en Tlaxcala. Para el grupo Del Sol diseñó casa auto-suficiente en el Ajusco, proyectos de vivienda unifamiliar en la Ciudad de México y Morelos (1985-1986). Profesor- investigador de la Universidad Autónoma Metropolitana.

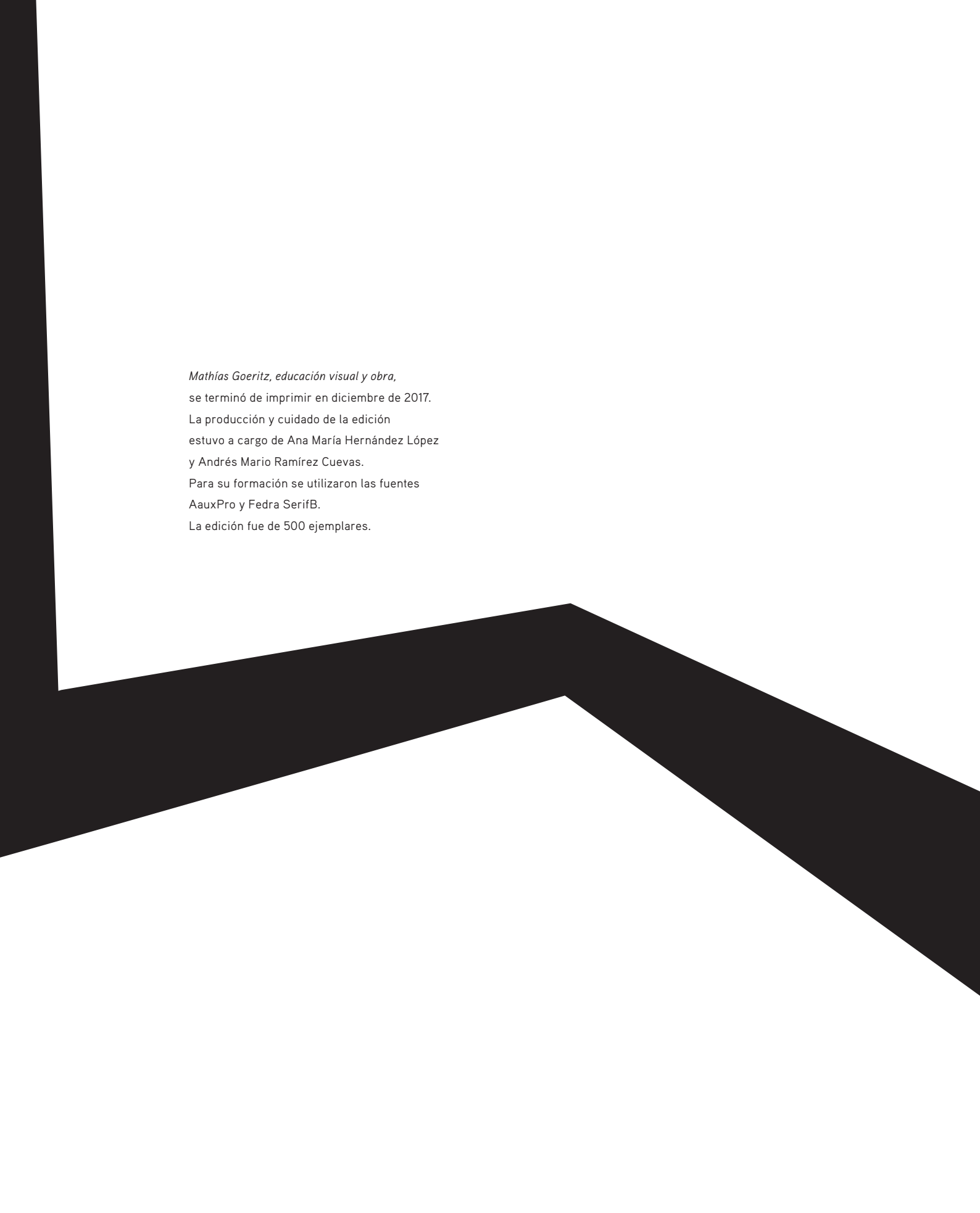
Obtención del Primer Premio en el Concurso Nacional de Tesis en la especialidad de Arquitectura en el Instituto Mexicano del Seguro Social para celebrar el 75° Aniversario de su fundación. En los últimos años ha coordinado los ciclos de conferencias “Arquitectura y Ciudad”, asimismo, ha desempeñado varios cargos académico- administrativos y comisiones académicas en la UAM-Azcapotzalco. Participante en diferentes publicaciones de la UAM.

### Elizabeth Espinosa Dorantes

(Ciudad de México) Arquitecta, Maestra y Doctora en Urbanismo por la UNAM. Especialista en Composición Urbana por la Universidad Politécnica de Bucarest, Rumania. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores.

Ha participado en diversos proyectos de investigación como son: “Urban Design Qualities in Mexican Low Income Housing” (2000), “Elementos para el estudio de la imagen urbana” (1997); “Ciudades en Expansión y Transformación” (1991), y “Habitat and Health in popular Settlements” (1990-1991). En los últimos años, ha enfocado sus estudios a los procesos de urbanización informal en la Zona Metropolitana de la Ciudad de México en particular, a los antecedentes, evolución, tendencia y la escasez de información cuantitativa de este fenómeno. Autora del libro *La imagen urbana de asentamientos populares en la ciudad de México*, editado por el Departamento de Evaluación del Diseño en el Tiempo de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco.

Actualmente es profesora e investigadora del Departamento de Evaluación del Diseño en el Tiempo, en el Área de Arquitectura y Urbanismo internacional, de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco.

The image features a minimalist design with large, solid black geometric shapes on a white background. A thick vertical bar is on the left, and a large, irregular black shape occupies the bottom half, creating a sense of depth and shadow.

*Mathías Goeritz, educación visual y obra,*  
se terminó de imprimir en diciembre de 2017.  
La producción y cuidado de la edición  
estuvo a cargo de Ana María Hernández López  
y Andrés Mario Ramírez Cuevas.  
Para su formación se utilizaron las fuentes  
AuxPro y Fedra SerifB.  
La edición fue de 500 ejemplares.



UNIVERSIDAD  
AUTONOMA  
METROPOLITANA

Casa abierta al tiempo



ISBN: 978-607-28-1151-5



9 786072 811515 >